
D. SEARS

ENCYCLOPÉDIE

MÉTHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIÈRES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES, DE SAVANTS, ET D'ARTISTES.

Précédée d'un Vocabulaire universel, *servant de Table pour tout l'Ouvrage; ornée des Portraits de MM.* DIDEROT & D'ALEMBERT, *premiers Éditeurs de l'*Encyclopédie.

ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE.

GRAMMAIRE
ET
LITTÉRATURE,

DÉDIÉE ET PRÉSENTÉE

A MONSIEUR LE CAMUS DE NÉVILLE,
Maître des Requêtes, Directeur Général de la Librairie.

TOME PREMIER.



A PARIS,
Chez PANCKOUCKE, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins;
A LIÈGE,
Chez PLOMTEUX, Imprimeur des États.

M. DCC. LXXXII.
AVEC APPROBATION, ET PRIVILÈGE DU ROI.

AVERTISSEMENT.

CET Ouvrage préſente deux parties des connoiſſances humaines, unies par un principe commun, qui eſt *l'art du langage*; & qui, ne pouvant ni ſe ſéparer ni ſe confondre avec d'autres Sciences, devoient naturellement être raſſemblées dans un même corps d'ouvrage.

Les langues, conſidérées ſimplement comme un moyen de communiquer ſes idées, ſont ſoumiſes à des règles qui ſont l'objet de la *Grammaire*. Les unes ſont relatives à la compoſition de toutes les langues, & forment la *Grammaire générale*; les autres, relatives ſeulement à tel ou tel idiôme, forment la *Grammaire* propre à chacun de ces idiômes.

Mais les langues ſont compoſées de mots, qui, ſoit par la nature plus ou moins harmonieuſe de leurs éléments & l'ordre dans lequel on les place, ſoit par la ſignification plus ou moins préciſe qu'on y attache, ſoit par les images & les idées acceſſoires qu'ils réveillent dans l'eſprit, ſont ſuſceptibles d'une variété infinie de combinaiſons, plus ou moins propres à donner au diſcours du mouvement, de la vivacité, de l'intérêt, ou de l'énergie.

Cet art d'animer & d'embellir le diſcours ſe diviſe en deux branches, la *Poétique* & la *Rhétorique*, dont les ſubdiviſions embraſſent tous les genres de compoſitions littéraires.

La diſcuſſion des principes & des règles de ces diverſes compoſitions; l'analyſe des beautés & des défauts des ouvrages les

plus célèbres dans chaque genre; l'examen comparé des langues anciennes & modernes dans leurs rapports avec la perfection des Arts & des Lettres, forment une troisième division, qui, sous le nom de *Critique*, donnera lieu à un grand nombre de détails & d'observations, également propres à éclairer l'esprit & à former le goût, soit pour composer des ouvrages de Littérature, soit pour en apprécier le mérite.

L'Histoire de la Poésie & de l'Éloquence, des progrès & des révolutions du goût chez les anciens & chez les modernes, entrera aussi dans cet Ouvrage: elle n'y sera cependant pas traitée dans des articles particuliers, ni par la méthode biographique, étrangère au plan de l'Encyclopédie; mais elle sera fondue dans les articles généraux, consacrés aux grandes divisions de la Littérature. Ainsi, *Homère* ne formera point un article à part; mais aux articles *Épopée*, *Poésie*, on trouvera les détails nécessaires sur le caractère & les ouvrages de ce grand homme, sur les circonstances qui ont pu favoriser son génie, & l'influence qu'il a eue sur les progrès de la Poésie dans les siècles postérieurs.

La Mythologie ancienne formera une autre division; elle a des rapports nécessaires avec la Poésie, & la connoissance en est même indispensable pour l'intelligence des poètes grecs & romains. C'est sous ce point de vûe seulement qu'on considèrera cet objet, & non dans ses rapports avec l'Histoire, la Religion, & les mœurs de l'Antiquité.

Les parties principales qui doivent composer ce Dictionnaire ont été traitées d'une manière aussi neuve qu'intéressante dans l'*Encyclopédie* & son *Supplément*. La Grammaire générale &

particulière avoit été entreprise par M. du Marsais; la mort l'a interrompu dans son travail, qui a été continué par M. Beauzée, son disciple & son émule. Le nom & les ouvrages de ces deux excellents grammairiens sont trop connus pour ne pas nous dispenser de faire leur éloge.

M. Marmontel avoit donné dans les 4, 5, 6 & 7e vol. de l'Encyclopédie d'excellents articles de Littérature; mais les obstacles qui s'étoient opposés à la continuation de cet Ouvrage, l'avoient empêché de poursuivre son travail dans les dix derniers volumes. Il l'a repris depuis, & a donné dans le *Supplément* tous les articles qui servent à compléter la *Rhétorique* & la *Poétique*. Une connoissance approfondie de la Littérature, un goût sain, une discussion solide & lumineuse, un style clair, élégant, & correct, un choix d'exemples heureux & agréables, caractérisent particuliérement ces articles, dignes, à tous égards, de la réputation de l'ingénieux & célèbre académicien à qui nous les devons.

Avec quelque soin que la Grammaire & la Littérature soient traitées dans l'*Encyclopédie* & le *Supplément*, c'est avec des corrections, des additions, & des améliorations considérables que nous les offrirons au Public dans le nouveau Dictionnaire; M. Marmontel & M. Beauzée se sont chargés de revoir tous leurs articles, d'y corriger les erreurs qui peuvent s'y être glissées, d'y ajouter les observations & les idées que leurs études ou de nouvelles réflexions leur ont fait naître, de suppléer enfin les articles que l'inattention avoit fait omettre. Ce nouveau travail est très-considérable.

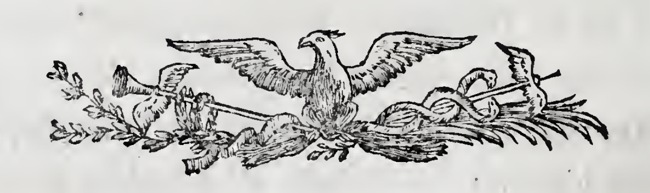
M. de Voltaire avoit donné plusieurs articles charmants pour

l'Encyclopédie ; il en désiroit vivement une nouvelle édition, & c'étoit pour cette nouvelle édition qu'il avoit composé ses *Questions sur l'Encyclopédie.* On a donc cru devoir reprendre dans cet Ouvrage tous les morceaux qui appartiennent à la Littérature, pour en enrichir le nouveau Dictionnaire.

Mais le travail de ces hommes célèbres n'a pas suffi pour compléter le plan du nouveau Dictionnaire, tel que nous l'avons exposé. Un très-grand nombre d'articles, qu'ils ont omis ou regardés comme étrangers à leur objet, ont été recueillis de l'Encyclopédie même, ou suppléés par l'Editeur. Il a cru devoir aussi joindre quelquefois des additions & des observations aux articles composés par les auteurs principaux, lorsque les objets qui y sont traités lui ont paru susceptibles d'être un peu plus développés, ou d'être présentés sous différents points de vûe.

Toutes ces additions & corrections seront distinguées par des marques particulières qui indiqueront, avec précision, ce qui appartient à chaque auteur.

Enfin on n'a rien négligé pour donner à cet Ouvrage toute l'étendue, l'intérêt, & l'utilité dont il est susceptible.



A

A a & *a*, ſ. m. Caractère ou figure de la première lettre de l'Alphabet, en latin, en françois, & en preſque toutes les langues connues, n'y ayant que l'éthiopique où elle eſt la treizième.

On peut conſidérer ce caractère, ou comme lettre, ou comme mot.

I. *A*, en tant que lettre, eſt le ſigne du ſon *a*, qui de tous les ſons de la voix eſt le plus facile à prononcer. Il ne faut qu'ouvrir la bouche & pouſſer l'air des poumons.

On dit que l'*a* vient de l'*aleph* des hébreux : mais l'*a*, en tant que ſon, ne vient que de la conformation des organes de la parole ; & le caractère ou figure dont nous nous ſervons pour repréſenter ce ſon, nous vient de l'*alpha* des grecs. Les latins & les autres peuples de l'Europe ont imité les grecs dans la forme qu'ils ont donnée à cette lettre. Selon les Grammaires hébraïques, & la Grammaire générale de P. R. p. 12. l'*aleph ne ſert* (aujourd'hui) *que pour l'écriture, & n'a aucun ſon que celui de la voyelle qui lui eſt jointe.* Cela fait voir que la prononciation des lettres eſt ſujette à variation dans les langues mortes, comme elle l'eſt dans les langues vivantes. Car il eſt conſtant, ſelon M. Maſclef & le P. Houbigant, que l'*aleph* ſe prononçoit autrefois comme notre *a* ; ce qu'ils prouvent ſur tout par le paſſage d'Eusèbe, *Prép. Ev. liv. X, chap. 6.* où ce P. ſoutient que les grecs ont pris leurs lettres des hébreux : *Id ex græcâ ſingulorum elementorum appellatione quivis intelligit. Quid enim aleph ab alpha magnopere differt ? Quid autem vel betha à beth ?* &c.

Quelques auteurs (Covarruvias) diſent que, lorſque les enfants viennent au monde, les mâles font entendre le ſon de l'*a*, qui eſt la première voyelle de *mas* ; & les filles, le ſon de l'*e*, première voyelle de *femina* : mais c'eſt une imagination ſans fondement. Quand les enfants viennent au monde, & que pour la première fois ils pouſſent l'air des poumons, on entend le ſon de différentes voyelles, ſelon qu'ils ouvrent plus ou moins la bouche.

On dit *un grand A, un petit a* : ainſi, *a* eſt du genre maſculin, comme les autres voyelles de notre alphabet.

Le ſon de l'*a*, auſſi bien que celui de l'*e*, eſt long en certains mots, & bref en d'autres : *a* eſt long dans *grâce*, & bref dans *place* : il eſt long dans *tâche*, quand ce mot ſignifie un ouvrage qu'on donne à faire ; & il eſt bref dans *tache*, (*macula*, ſouillure) : il eſt long dans *mâtin*, gros chien ; & bref dans *matin*, première partie du jour. *Voyez* l'excellent *Traité de la Proſodie de M. l'abbé d'Olivet.*

Les Romains, pour marquer l'*a* long, l'écrivirent d'abord double, *Aala* pour *Ala* ; c'eſt ainſi qu'on trouve dans nos anciens auteurs françois *aage*, &c. Enſuite ils inſérèrent un *h* entre les deux *a*, *Ahala.*

Enfin ils mettoient quelquefois le ſigne de la ſyllabe longue, *ālа.*

On met aujourd'hui un accent circonflexe ſur l'*a* long, au lieu de l'*ſ* qu'on écrivoit autrefois après cet *a* : ainſi, au lieu d'écrire *maſtin*, *blaſme*, *aſne*, &c. on écrit *mâtin*, *blâme*, *âne*. Mais il ne faut pas croire avec la plupart des Grammairiens, que nos pères n'écrivoient cette *ſ* après l'*a*, ou après toute autre voyelle, que pour marquer que cette voyelle étoit longue : ils écrivoient cette *ſ*, parce qu'ils la prononçoient ; & cette prononciation eſt encore en uſage dans nos provinces méridionales, où l'on prononce *maſtin*, *teſto*, *beſti*, &c.

On ne met point d'accent ſur l'*a* bref ou commun.

L'*a* chez les romains étoit appelé *lettre ſalutaire*, *littera ſalutaris*. Cic. Attic. *jx. 7.* parce que, lorſqu'il s'agiſſoit d'abſoudre ou de condamner un accuſé, les juges avoient deux tablettes, ſur l'une deſquelles ils écrivoient l'*a*, qui eſt la première lettre d'*abſolvo* ; & ſur l'autre ils écrivoient le *c*, première lettre de *condemno* : & l'accuſé étoit abſous ou condamné, ſelon que le nombre de l'une de ces lettres l'emportoit ſur le nombre de l'autre.

On a fait quelques uſages de cette lettre qu'il eſt utile d'obſerver.

1. L'*a* chez les grecs étoit une lettre numérale qui marquoit *un*.

2. Parmi nous, les villes où l'on bat monnoie ont chacune pour marque une lettre de l'alphabet : cette lettre ſe voit au revers de la pièce de monnoie au deſſous des armes du roi. *A* eſt la marque de la monnoie de Paris.

3. On dit de quelqu'un qui n'a rien fait, rien écrit, qu'il n'a pas fait une panſe d'*a*. *Panſe*, qui veut dire *ventre*, ſignifie ici la partie de la lettre qui avance ; *il n'a pas fait la moitié d'une lettre.*

II. *A*, mot, eſt 1. la troiſième perſonne du préſent de l'indicatif du verbe *avoir*. *Il a de l'argent, il a peur, il a honte, il a envie* ; & avec le ſupin des verbes, *elle a aimé, elle a vu*, à l'imitation des latins, *habeo perſuaſum*. *Voyez* SUPIN. Nos pères écrivoient cet *a* avec un *h* ; il *ha*, d'*habet*. On ne met aucun accent ſur *a* verbe.

Dans cette façon de parler *il y a*, *a* eſt verbe. Cette façon de parler eſt une de ces expreſſions figurées, qui ſe ſont introduites par imitation, par abus, ou catachrèſe. On a dit au propre, *Pierre a de l'argent, il a de l'eſprit* ; & par imitation on a dit, *il y a de l'argent dans la bourſe, il y a de l'eſprit dans ces vers. Il*, eſt alors un terme abſtrait & général comme *ce*, *on*. Ce ſont des termes méthaphyſiques formés à l'imitation des mots qui marquent des objets réels. L'*y* vient de l'*ibi* des latins, & a la même ſignification. *Il*, *y*, c'eſt-à-dire, *là*, *ici* ; dans le point dont il s'agit. Il y a *des hommes qui*, &c. *Il*, c'eſt-à-dire, l'être

métaphysique, l'être imaginé ou d'imitation, *a* dans le point dont il s'agit *des hommes qui*, &c. Dans les autres langues on dit plus simplement, *des hommes sont*, *qui*, &c.

C'est aussi par imitation que l'on dit, *la raison* a *des bornes*, *notre langue n'*a *point de cas*, *la Logique* a *quatre parties*, &c.

2. *A*, comme mot, est aussi une préposition, & alors on doit le marquer avec un accent grave *à*.

A, préposition, vient du latin *à*; *à dextris*, *à sinistris*, à droite, à gauche. Plus souvent encore notre *à* vient de la préposition latine *ad*; *loqui ad*, parler *à*. On trouve aussi *dicere ad*. Cic. *It lucrum ad me*, (Plaute) le profit en vient à moi. *Sinite parvulos venire ad me*, laissez venir ces enfants à moi.

Observez que *a*, mot, n'est jamais que ou la troisième personne du présent de l'indicatif du verbe *avoir*, ou une simple préposition. Ainsi, *à* n'est jamais adverbe, comme quelques Grammairiens l'ont cru, quoiqu'il entre dans plusieurs façons de parler adverbiales. Car l'adverbe n'a pas besoin d'être suivi d'un autre mot qui le détermine, ou, comme disent communément les Grammairiens, l'adverbe n'a jamais de régime; parce que l'adverbe renferme en soi la préposition & le nom, *prudemment*, *avec prudence*: (*V.* Adverbe) au lieu que la préposition a toujours un régime, c'est-à-dire, qu'elle est toujours suivie d'un autre mot, qui détermine la relation ou l'espèce de rapport que la préposition indique: ainsi, la préposition *à* peut bien entrer, comme toutes les autres prépositions, dans des façons de parler adverbiales; mais comme elle est toujours suivie de son complément, ou, comme on dit, de son régime, elle ne peut jamais être adverbe.

A n'est pas non plus une simple particule qui marque le datif; parce qu'en françois nous n'avons ni déclinaison, ni cas, ni par conséquent de datif. *Voy.* Cas. Le rapport que les latins marquoient par la terminaison du datif, nous l'indiquons par la préposition *à*. C'est ainsi que les latins mêmes se sont servis de la préposition *ad*, *quod attinet ad me*, Cic. *accedit ad*, *referre ad aliquem* & *alicui*: ils disent aussi également *loqui ad aliquem*, & *loqui alicui*, parler *à* quelqu'un, *&c.*

A l'égard des différents usages de la préposition *à*, il faut observer 1. que toute préposition est entre deux termes, qu'elle lie & qu'elle met en rapport.

2. Que ce rapport est souvent marqué par la signification propre de la préposition même, comme *avec*, *dans*, *sur*, &c.

3. Mais que souvent aussi les prépositions, sur tout *à*, *de* ou *du*, outre le rapport qu'elles indiquent quand elles sont prises dans leur sens primitif & propre, ne sont ensuite, par figure & par extension, que de simples prépositions unitives ou indicatives, qui ne font que mettre deux mots en rapport; ensorte qu'alors c'est à l'esprit même à remarquer la sorte de rapport qu'il y a entre les deux termes de la relation unis entre eux par la préposition: par exemple, *approchez-vous du feu*: *du*, lie *feu* avec *approchez-vous*, & l'esprit observe ensuite un rapport d'approximation, que *du* ne marque pas. *Eloignez-vous du feu*; *du*, lie *feu* avec *éloignez-vous*, & l'esprit observe là un rapport d'éloignement. Vous voyez que la même préposition sert à marquer des rapports opposés. On dit de même *donner à* & *ôter à*. Ainsi, ces sortes de rapports different autant que les mots different entre eux.

Je crois donc que, lorsque les propositions ne sont ou ne paroissent pas prises dans le sens propre de leur première destination, & que par conséquent elles n'indiquent pas par elles-mêmes la sorte de rapport particulier que celui qui parle veut faire entendre, alors c'est à celui qui écoute ou qui lit, à reconnoître la sorte de rapport qui se trouve entre les mots liés par la préposition simplement unitive & indicative.

Cependant quelques Grammairiens ont mieux aimé épuiser la Métaphysique la plus recherchée &, si je l'ose dire, la plus inutile & la plus vaine, que d'abandonner le lecteur au discernement que lui donne la connoissance & l'usage de sa propre langue. *Rapport de cause*, *rapport d'effet*, *d'instrument*, *de situation*, *d'epoque*; *Table à pieds de biche*, *c'est-là un rapport de forme*, dit M. l'abbé Girard, *tome II. pag. 199*. *Bassin à barbe*, *rapport de service*, (id. ib.) *Pierre à feu*, *rapport de propriété productive*, (id. ib.) *&c.* La préposition *à* n'est point destinée à marquer par elle-même un rapport de *propriété productive*, ou *de service*, ou de *forme*, &c. quoique ces rapports se trouvent entre les mots liés par la préposition *à*. D'ailleurs, les mêmes rapports sont souvent indiqués par des prépositions différentes, & souvent des rapports opposés sont indiqués par la même préposition.

Il me paroît donc que l'on doit d'abord observer la première & principale destination d'une préposition. Par exemple: la principale destination de la préposition *à*, est de marquer la relation d'une chose à une autre, comme, le terme où l'on va ou à quoi ce qu'on fait se termine, le but, la fin, l'attribution, le pourquoi. *Aller* à *Rome*, *prêter de l'argent* à *usure*, à *gros intérêts*. *Donner quelque chose* à *quelqu'un*, &c. Les autres usages de cette préposition reviennent ensuite à ceux-là par catachrèse, abus, extension, ou imitation: mais il est bon de remarquer quelques-uns de ces usages, afin d'avoir des exemples qui puissent servir de règle, & aider à décider les doutes par analogie & par imitation. On dit donc:

Après un nom substantif.

Air à chanter. Billet à ordre, c'est-à-dire, *payable à ordre. Chaise à deux. Doute à éclaircir. Entreprise à exécuter. Femme à la hotte?* (au vocatif). *Grenier à sel. Habit à la mode. Instrument à vent. Lettre de change à vûe, à dix jours de vûe. Matière à procès. Nez à lunettes. Œufs à la coque. Plaine à perte de vûe. Question à juger. Route à gauche. Vache à lait.*

Après un adjectif.

Agréable à la vûe. Bon à prendre & à laisser.

Contraire à la santé. Délicieux à manger. Facile à faire.

Observez qu'on dit : *Il est facile de faire cela.*

Quand on le veut, il est facile
De s'assurer un repos plein d'appas. Quinault.

La raison de cette différence est que dans le dernier exemple *de* n'a pas rapport à *facile*, mais à *il; il*, hoc, *cela*, à savoir *de faire*, &c. *est facile*, est une chose facile. Ainsi, *il*, *de s'assurer un repos plein d'appas*, est le sujet de la proposition, & *est facile* en est l'attribut

Qu'il est doux de trouver dans un amant qu'on aime
Un époux que l'on doit aimer! (Idem).

Il, à savoir, *de trouver un époux dans un amant*, &c. *est doux*, est une chose douce.

Il est gauche à tout ce qu'il fait. Heureux à la guerre. Habile à dessiner, à écrire. Payable à ordre. Pareil à, &c. *Propre à*, &c. *Semblable à*, &c. *Utile à la santé.*

Après un verbe.

S'abandonner à ses passions. S'amuser à des bagatelles. Applaudir à quelqu'un. Aimer à boire, à faire du bien. Les hommes n'aiment point à admirer les autres, ils cherchent eux-mêmes à être goûtés & à être applaudis. La Bruyère. *Aller à cheval, à califourchon*, c'est-à-dire, *jambe deçà, jambe delà. S'appliquer à*, &c. *S'attacher à*, &c. *Blesser à, il a été blessé à la jambe. Crier à l'aide, au feu, au secours. Conseiller quelque chose à quelqu'un. Donner à boire à quelqu'un. Demander à boire. Etre à. Il est à écrire, à jouer. Il est à jeûn. Il est à Rome. Il est à cent lieues. Il est longtems à venir. Cela est à faire, à taire, à publier, à payer. C'est à vous à mettre le prix à votre marchandise. J'ai fait cela à votre considération, à votre intention. Il faut des livres à votre fils. Jouer à Colin Maillard, jouer à l'ombre, aux échecs. Garder à vûe. La dépense se monte à cent écus, & la recette à*, &c. *Monter à cheval. Payer à quelqu'un. Payer à vûe, à jour marqué. Persuader à. Prêter à. Puiser à la source. Prendre garde à soi. Prendre à gauche. Ils vont un à un, deux à deux, trois à trois. Voyons à qui l'aura*, c'est-à-dire, *voyons à ceci*, (attendamus ad hoc nempe) *à savoir qui l'aura.*

Avant une autre préposition.

A se trouve quelquefois avant la préposition *de*, comme en ces exemples :

Peut-on ne pas céder à de si puissants charmes?
Et peut-on refuser son cœur
A de beaux yeux qui le demandent?

Je crois qu'en ces occasions il y a une ellipse synthétique. L'esprit est occupé des charmes particuliers qui l'ont frappé; & il met ces charmes au rang des charmes puissants, dont on ne sauroit se garantir. Peut-on ne pas céder à ces charmes qui sont du nombre des charmes si puissants, &c. Peut-on ne pas céder à l'attrait, au pouvoir de si puissants charmes? Peut-on refuser son cœur à ces yeux, qui sont de la classe des beaux yeux? L'usage abrège ensuite l'expression, & introduit des façons de parler particulières auxquelles on doit se conformer, & qui ne détruisent pas les règles.

Ainsi, je crois que *de* ou *des* sont toujours des prépositions extractives, & que, quand on dit *des savants soutiennent, des hommes m'ont dit*, &c. *des savants, des hommes*, ne sont pas au nominatif. Et de même quand on dit, j'ai vu *des hommes*, j'ai vu *des femmes*, &c. *des hommes, des femmes*, ne sont pas à l'accusatif; car, si l'on veut bien y prendre garde, on reconnoîtra que *ex hominibus*, *ex mulieribus*, &c. ne peuvent être ni le sujet de la proposition ni le terme de l'action du verbe; & que celui qui parle veut dire, que quelques-uns *des savants soutiennent*, &c. *quelques-uns des hommes, quelques-unes des femmes*, disent, *&c.*

Après des adverbes.

On ne se sert de la préposition *à* après un adverbe, que lorsque l'adverbe marque relation. Alors l'adverbe exprime la sorte de relation, & la préposition indique le corrélatif. Ainsi, on dit *conformément à*. On a jugé *conformément à* l'Ordonnance de 1667. On dit aussi *relativement à*.

D'ailleurs l'adverbe ne marquant qu'une circonstance absolue & déterminée de l'action, n'est pas suivi de la préposition *à*.

En des façons de parler adverbiales, & en celles qui sont équivalentes à des prépositions latines ou de quelque autre langue.

A jamais, à toujours. A l'encontre. Tour à tour. Pas à pas. Vis à vis. A pleines mains. A fur & à mesure. A la fin, tandem, aliquando. *C'est-à-dire*, nempe, scilicet, *Suivre à la piste. Faire le diable à quatre. Se faire tenir à quatre. A cause*, qu'on rend en latin par la préposition *propter. A raison de. Jusqu'à*, ou *jusques à. Au delà. Au dessus. Au dessous. A quoi bon*, quorsùm. *A la vûe, à la présence*, ou *en présence*, coram.

Telles sont les principales occasions où l'usage a consacré la préposition *à*. Les exemples que nous venons de rapporter, serviront à décider par analogie les difficultés que l'on pourroit avoir sur cette préposition.

Au reste la préposition *au* est la même que la préposition *à*. La seule différence qu'il y a entre l'une & l'autre, c'est que *à* est un mot simple, & que *au* est un mot composé.

Ainsi il faut considérer la préposition *à* en deux états différens.

I. Dans son état simple : 1°. Rendez *à* César ce qui appartient *à* César; 2°. se prêter *à* l'exemple; 3°. se rendre *à* la raison. Dans le premier exemple *à* est devant un nom sans article. Dans le second exemple *à* est suivi de l'article masculin, parce que le mot commence par une voyelle; *à l'exemple, à l'esprit, à l'amour.* Enfin dans le dernier, la pré-

position *à* précède l'article féminin; *à* la raison, *à* l'autorité.

II. Hors de ces trois cas, la préposition *à* devient un mot composé par sa jonction avec l'article *le* ou avec l'article pluriel *les*. L'article *le*, à cause du son sourd de l'*e* muet, a amené *au*, de sorte qu'au lieu de dire *à le* nous disons *au*, si le nom ne commence pas par une voyelle; s'adonner *au bien*: & au pluriel au lieu de dire *à les*, nous changeons *l* en *u*, ce qui arrive souvent dans notre langue, & nous disons *aux*, soit que le nom commence par une voyelle ou par une consonne; *aux hommes*, *aux femmes*, &c. Ainsi, *au* est autant que *à le*, & *aux* que *à les*.

A est aussi une préposition inséparable qui entre dans la composition des mots: *donner*, *s'adonner*, *porter*, *apporter*, *mener*, *amener*, &c. ce qui sert ou à l'énergie, ou à marquer d'autres points de vûe ajoutés à la première signification du mot.

Il faut encore observer qu'en grec *a* marque.

1. *Privation*, & alors on l'appelle *alpha* privatif, ce que les latins ont quelquefois imité, comme dans *amens* qui est composé de *mens*, entendement, intelligence, & de l'alpha privatif. Nous avons conservé plusieurs mots où se trouve l'alpha privatif, comme *amazone*, *abysine*, *asyle*, &c. L'alpha privatif vient de la préposition ἄτερ, *sine*, sans.

2. *A* en composition marque *augmentation*, & alors il vient de ἄγαν, beaucoup.

3. *A* avec un accent circonflexe & un esprit doux ἆ marque *admiration*, *désir*, *surprise*, comme notre ah! ou ha! *vox quiritantis*, *optantis*, *admirantis*, dit *Robertson*. Ces divers usages de l'*a* en grec ont donné lieu à ce vers des *Racines grèques*:

A *fait un*, *prive*, *augmente*, *admire*.

En terme de Grammaire, & sur tout de Grammaire grèque, on appelle *a* pur, un *a* qui seul fait une syllabe comme en φιλία, *amicitia*. (*M. du Marsais.*)

(¶ A *Langue Françoise*. Cette lettre placée au commencement d'un mot, indique différents rapports ou vûes de l'esprit, qu'il est important de saisir pour bien entendre la véritable acception des termes. Dans certains mots elle tient à la racine primitive du mot; comme dans *âpre*, *ame*, *art*, *angle*, &c. & alors elle n'a aucune énergie particulière. Dans un très-grand nombre de termes dérivés des langues anciennes, l'*a* représente les particules grèques ou latines, *à*, *ab*, *ad*, *ana*, &c. & n'ajoûte aux mots que les rapports exprimés par ces particules. Ainsi, *amovible* est évidemment copié du latin, comme les mots *abjurer*, *abnégation*, &c. composés des mots *movere*, *jurare*, *negare*, avec les particules *a* ou *ab*.

Il est également facile de reconnoître la composition des mots *admettre*, *adapter*, & même des mots *attirer*, *applaudir*, *arriver*, *aspirer*, où la particule *ad* n'est pas moins reconnoissable, quoique la prononciation en ait été altérée par une sorte d'euphonie commune dans toutes les langues.

Les mots qui commencent par *ana*, sont presque tous tirés du grec.

Mais il y a dans notre langue un grand nombre de mots où la lettre *a*, ajoutée à la tete du primitif, donne une énergie particulière, & semble exprimer dans tous ces composés un rapport commun assez facile à saisir; comme dans ceux-ci, *accourcir*, *allonger*; *abêtir*, *accroire*, *adoucir*, *affoiblir*, *appaiser*, *applaudir*, *atténuer*, &c.

Il y avoit aussi dans notre ancien langage d'autres mots formés d'après les mêmes principes & que nous avons perdus; comme *assagir*, *assauvagir*, *advenir*, pour *devenir*, &c.

Nous avons plusieurs expressions, composées primitivement de deux mots & qui ne présentent plus qu'une idée simple; comme *affaire*, *afin*, &c. par une composition analogue, on a fait *aboutir*, de *à bout*; *anéantir* de *à néant*, &c.

A la place des étymologies si gratuites & si inutiles qu'on va chercher dans les langues hébraïque, celtique, &c. & ce qui est plus ridicule encore dans une langue primitive imaginaire, dont il ne reste aucun élément positif, ne seroit-il pas plus intéressant de rechercher & de suivre la composition & l'altération successive des mots de notre langue dans les monuments autentiques qui nous en restent? C'est en grande partie le plan du Dictionnaire qu'avoit entrepris M. de Sainte-Palaye, & dont le premier volume est, dit-on, prêt à paroître). (*Add. de l'Editeur*).

A, *lettre symbolique*, étoit un hiéroglyphe chez les anciens égyptiens, qui, pour premiers caractères, employoient ou des figures d'animaux ou des signes qui en marquoient quelque propriété. On croit que celle-ci représentoit l'Ibis par l'analogie de la forme triangulaire de l'A avec la marche triangulaire de cet oiseau. Ainsi quand les caractères phéniciens qu'on attribue à Cadmus furent adoptés en Égypte, la lettre *A* y fut tout à la fois un caractère de l'écriture symbolique consacrée à la religion, & de l'écriture commune usitée dans le commerce de la vie. (*L'abbé Mallet.*)

A, *lapidaire*, dans les anciennes inscriptions sur des marbres, *&c.* signifioit *Augustus*, *Ager*, *aiunt*, &c. selon le sens qu'exige le reste de l'inscription. Quand cette lettre est double, elle signifie *Augusti*; triple, elle veut dire *auro*, *argento*, *ære*. Isidore ajoûte que, lorsque cette lettre se trouve après le mot *miles*, elle signifie que le soldat étoit un jeune homme. On trouve, dans des inscriptions expliquées par d'habiles Antiquaires, *A* rendu par *ante*; & selon eux, ces deux lettres *AD* équivalent à ces mots *ante diem*. (*L'abbé Mallet.*)

(N.) ABAISSEMENT. BASSESSE. *Syn.* Une idée de dégradation, commune à ces deux

termes, en fonde la synonymie, mais ils ont des différences bien marquées.

Si on les applique à l'ame, l'*abaissement* volontaire où elle se tient, est un acte de vertu; l'*abaissement* où on la tient, est une humiliation passagère, qu'on oppose à sa fierté afin de la réprimer: mais la *bassesse* est une disposition ou une action incompatible avec l'honneur, & qui entraine le mépris.

Si l'on applique ces termes à la fortune, à la condition des hommes; l'*abaissement* est l'effet d'un évènement qui a dégradé le premier état; la *bassesse* est le degré le plus bas & le plus éloigné de toute considération. L'*abaissement* de la fortune n'ôte pas pour cela la considération qui peut être due à la personne; mais la *bassesse* l'exclut entièrement: ainsi, les mendiants sont au dessous des esclaves; car ceux-ci ne sont que dans l'*abaissement*, & ceux-là sont dans la *bassesse*.

On peut encore appliquer ces deux termes à la manière de s'exprimer, & la même nuance les différencie toujours. L'*abaissement* du ton le rend moins èlevé, moins vif, plus soumis: la *bassesse* du style le rend populaire, trivial, ignoble. (*M.* Beauzée).

(N.) ABANDON, s. m. Qualité du style, plus clairement désignée par ce mot qu'elle ne pourroit l'être par une définition ou une périphrase.

Elle exprime cette négligence, presque toujours agréable, qu'on sent dans le discours, lorsque l'orateur ou l'écrivain, vivement pénétré de ce qu'il veut dire, se laisse aller au mouvement naturel de son sentiment & de sa pensée, sans rechercher ni ses tours & ses expressions, ni la liaison & l'ordre rigoureux des idées.

Quelquefois l'*abandon* n'est que le fruit de la paresse dans ces écrivains d'une imagination mobile & d'un esprit facile, qui répandent, pour ainsi dire, leurs sentiments, & produisent sans étude leurs idées, avec les couleurs & dans l'ordre qu'elles prennent en naissant.

Le sentiment qui a conduit la plume de l'écrivain imprime au style un caractère des impressions analogues dans le lecteur sensible: par tout où il sent l'effort, il semble partager la peine de l'écrivain; il est choqué de l'affectation; un artifice trop marqué le refroidit; mais la rapidité l'entraîne; la facilité, la négligence même lui plaît: c'est l'effet de la grâce, de la beauté naïve qui se montre sans songer qu'on la regarde, & qui plaît sans chercher à plaire. Tel est aussi l'effet de l'*abandon* dans le style, qui est presque toujours accompagné de rapidité, de chaleur, de précision, & souvent de grâce. L'imagination échauffée substitue l'expression figurée au terme propre, supprime les liaisons grammaticales qui ralentissent sa marche, & n'enchaîne les idées que par ces nuances imperceptibles qui les lient dans l'esprit même où elles naissent.

L'incorrection du style & l'incohérence des idées sont les deux défauts qui tiennent d'ordinaire à l'*abandon* du style; mais quand on est bien pénétré d'une idée, dit Voltaire, « quand un esprit juste & » plein de chaleur possède bien sa pensée, elle sort » de son cerveau toute ornée des expressions conve» nables, comme Minerve sortit tout armée du cer» veau de Jupiter ».

Voltaire fait sentir dans tous ses ouvrages de vers & de prose, la justesse de cette comparaison; ils sont pleins de cet *abandon* d'entraînement & de rapidité, qui donne à son style un ton si animé & si naturel, & des couleurs si brillantes, sans désordre & sans incorrection.

On trouve le même *abandon* dans les lettres de Madame de Sévigné, & il faut convenir que le genre épistolaire est celui auquel cette manière semble convenir davantage. C'est sur tout dans ce sentiment inépuisable de tendresse, que ses lettres offrent mille traits de cet *abandon* aimable & piquant. Nous n'en citerons qu'un exemple: « Ma chère fille, » ce que je ferai beaucoup mieux que tout cela, c'est » de penser à vous: je n'ai pas encore cessé depuis » que je suis arrivée; & ne pouvant contenir tous » mes sentiments, je me suis mise à vous écrire au » bout de cette petite allée sombre que vous aimez, » assise sur ce siége de mousse où je vous ai vue quel» que fois couchée. Mais, mon Dieu! où ne vous » ai-je point vue ici? & de quelle façon toutes ces » pensées me traversent-elles le cœur? Il n'y a point » d'endroit, point de lieu, ni dans la maison, ni » dans l'église, ni dans le pays, ni dans le jardin, où » je ne vous aie vue. Il n'y en a point qui ne me » fasse souvenir de quelque chose. De quelque ma» niere que ce soit, je vous vois, vous m'êtes pré» sente, je pense & repense à tout, ma tête & mon » esprit se creusent: mais j'ai beau tourner, j'ai » beau chercher, cette chère enfant que j'aime avec » tant de passion, est à deux-cens lieues de moi; » je ne l'ai plus: sur cela je pleure sans pouvoir m'en » empêcher ».

Parmi nos Poëtes, la Fontaine & Chaulieu sont ceux qui offrent le plus de traits de cet *abandon*, qui n'est que l'épanchement naturel d'un sentiment qui déborde.

L'Épître de Chaulieu au Chevalier de Bouillon en offre un exemple charmant. Après avoir décrit l'Élisée où il se transporte en idée, il ajoûte:

Ainsi, libre du joug des paniques terreurs,
Parmi l'émail des prairies,
Je promène les erreurs
De mes douces rêveries;
Et ne pouvant former que d'impuissants désirs;
Je sais mettre, en dépit de l'âge qui me glace,
Mes souvenirs à la place
De l'ardeur de mes plaisirs.
Avec quel contentement
Ces fontaines, ces bois où j'adorai Silvie,
Rappellent à mon cœur son amoureux tourment.
. . . .

Que de fois j'ai grossi ce ruisseau de mes larmes !
C'est sur ce lit de fleurs que le premier baiser,
Pour gage de sa foi, dissipa mes allarmes ;
Et que bientôt après vainqueur de tant de charmes,
Sous ce tilleul, au frais, je vins me reposer.
Cet arbre porte encore le tendre caractère
Des vers que je gravai pour l'aimable Bergère :
Arbre croissez, disois-je, où nos chiffres tracés
Consacrent à l'amour nos noms entrelacés.
Faites croître avec vous nos ardeurs mutuelles ;
Et que de si tendres amours,
Que la rigueur du sort défend d'être éternelles,
N'aient au moins de fin que la fin de nos jours.

Mais rien ne peut égaler dans ce genre le charme de cet épilogue de la fable *des deux Pigeons* par la Fontaine, morceau que tout homme de goût sait par cœur ; mais que personne ne nous reprochera de transcrire encore dans cet article.

Amants, heureux amants, voulez vous voyager ?
Que ce soit aux rives prochaines.
Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,
Toujours divers, toujours nouveau :
Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste.
J'ai quelquefois aimé : je n'aurois pas alors
Contre le Louvre & ses trésors,
Contre le Firmament & la voûte céleste,
Changé les bois, changé les lieux,
Honorés par les pas, éclairés par les yeux
De l'aimable & jeune Bergère
Pour qui, sous le fils de Cythère,
Je servis engagé par mes premiers serments.
Hélas ! quand reviendront de semblables moments !
Faut-il que tant d'objets si doux & si charmants
Me laissent vivre au gré de mon ame inquiète !
Ah ! si mon cœur osoit encor se renflammer !
Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête ?
Ai-je passé le tems d'aimer ?

(*Art. de l'*EDITEUR.)

(N.) ABANDONNEMENT. ABDICATION. RENONCIATION. DÉSISTEMENT. DÉMISSION. *Syn.*

L'*abandonnement*, l'*abdication*, & la *renonciation* se font ; le *désistement* se donne ; la *démission* se fait & se donne.

On fait un *abandonnement* de ses biens ; une *abdication* de sa dignité & de son pouvoir ; une *renonciation* à ses droits & à ses prétentions ; une *démission* de ses charges, emplois & bénéfices ; & l'on donne un *désistement* de ses poursuites.

Il vaut mieux faire un *abandonnement* d'une partie de ses revenus à ses créanciers, que de laisser saisir & vendre le fond de son bien. Quelques politiques regardent l'*abdication* d'une couronne comme un effet du caprice ou de la foiblesse de l'esprit, plus tôt que comme une grandeur d'ame. Les lois & la justice maintiennent les *renonciations* des particuliers : mais celles des princes n'ont lieu qu'autant que leur situation & leurs intérets les empêchent d'en appeler à la force des armes. L'amour du repos n'est pas toujours le motif des *démissions* ; le mécontentement ou le soin de sa famille en est souvent la cause. Certains plaideurs de profession ne se mêlent des procès & n'y interviennent que pour faire acheter leur *désistement*.

Il ne faut *abandonner* que ce que l'on ne sauroit retenir ; *abdiquer*, que lorsque l'on n'est plus en état de gouverner ; *renoncer*, que pour avoir quelque chose de meilleur ; se *demettre*, que quand il n'est plus permis de remplir ses devoirs avec honneur ; & se *desister*, que lorsque ses poursuites sont injustes, ou inutiles, ou plus fatigantes qu'avantageuses. (*L'abbé* GIRARD).

(N.) ABANDONNER. DÉLAISSER. *Syn.*

Abandonner se dit des choses & des personnes. *Délaisser* ne se dit que des personnes.

Nous *abandonnons* les choses dont nous n'avons pas besoin. Nous *délaissons* les malheureux à qui nous ne donnons aucun secours.

On se sert plus communément du mot d'*Abandonner* que de celui de *Délaisser*. Le premier est également bien employé à l'actif & au passif. Le dernier a meilleure grâce au participe qu'à ses autres modes ; & il a par lui seul une énergie d'universalité, qu'on ne donne au premier qu'en y joignant quelque terme qui la marque précisément. Ainsi, l'on dit, C'est un pauvre *délaissé*, il est généralement *abandonné* de tout le monde.

On est *abandonné* de ceux qui doivent être dans nos intérêts. On est *délaissé* de tous ceux qui peuvent nous secourir.

Souvent nos parents nous *abandonnent* plus tôt que nos amis. Dieu permet quelquefois que les hommes nous *délaissent*, pour nous obliger à avoir recours à lui.

Quand on a été *abandonné* dans l'infortune, on ne connoît plus d'amis dans le bonheur, on ne compte que sur sa propre conduite, & l'on ne congratule que soi-même de tous les services que l'on reçoit alors de la part des hommes. Une personne qui se voit *délaissée* dans sa misère, ne regarde la charité que comme un paradoxe, qui occupe inutilement une quantité de vains discoureurs.

Il a été heureux pour certaines personnes d'être *abandonnées* de leurs proches ; c'est par là qu'a commencé la chaîne des évènements qui les ont conduites à la fortune. Il y a des gens, dont le mérite & le courage ont besoin d'être soutenus ; & d'autres, qui ne les font valoir que lorqu'ils se voient *délaissés* (*L'abbé* GIRARD).

(N.) ABDIQUER, SE DÉMETTRE. *Syn.*

C'est en général quitter un emploi, une charge : *Abdiquer* ne se dit guère que des postes consi-

dérables, & suppose de plus un abandon volontaire; au lieu que *Se démettre* peut être forcé, & peut s'appliquer aux petites places comme aux grandes. (*M. d'Alembert.*)

Christine, reine de Suède, *abdiqua* la couronne. Edouard II, roi d'Angleterre, fut forcé de se *démettre* de la royauté. Philippe V, roi d'Espagne, *s'en démit* volontairement en faveur du prince Louis, son fils. Tel se déshonore en se faisant donner ordre de *se démettre* d'une charge, qui pouvoit se faire honneur d'une *démission* spontanée. (*M. Beauzée*).

(N.) ABÉCÉ, s.m. C'est ainsi qu'on prononce, quoiqu'on écrive ordinairement ABC. Mais puisqu'on a fait un nom unique des noms réunis des trois premières lettres de l'alphabet, ne vaut-il pas mieux écrire ce nom avec les voyelles qu'on y prononce, & comme on les écrit en effet quand on veut peindre le nom de chacune de ces lettres? *B* se prononce *bé*, *C* s'appelle *cé*. D'ailleurs il est reçu d'écrire avec ces mêmes voyelles le mot *Abécédaire*; & l'analogie seroit blessée, si l'on écrivoit le dérivé d'une autre manière que le primitif *Abécé*.

Du reste on doit faire de ce mot un nom déclinable comme tous les autres, pour ne pas charger notre langue d'exceptions inutiles & absurdes; *un Abécé*, *des Abécés*, *un marchand d'Abécés*: quel avantage trouveroit-on à écrire, sans la marque du plurier, *des Abécé*?

Quoi qu'il en soit, un *Abécé* est un livret qui renferme les premiers éléments de la lecture, en quelque langue que ce soit.

On emploie figurément le même terme pour désigner le commencement d'une science, d'un art, d'une affaire un peu longue ou compliquée. *Ce n'est là*, dira-t-on, *que l'Abécé des Mathématiques*, *de la Théologie*, *de la Musique*, *de l'Horlogerie: loin d'avoir terminé son affaire, il n'en est encore qu'à l'Abécé.*

De là viennent les expressions proverbiales & figurées, *Renvoyer quelqu'un à l'Abécé*, pour dire, Le traiter d'ignorant; & *Remettre quelqu'un à l'Abécé*, pour dire, L'obliger à recommencer tout de nouveau.

Revenons au sens propre, qui est notre objet principal. Les *Abécés* ne sont point rares, les bons ne sont pas communs, & les meilleurs ne sont pas sans défauts. C'est que tout livre préparé pour l'instruction, & sur tout pour celle des enfants, doit être conçu & rédigé par la Philosophie: non par cette Philosophie sourcilleuse, qui méprise tout ce qui n'est pas surprenant, extraordinaire, sublime, & qui ne croit dignes de ses regards que les objets éloignés d'elle & placés peut-être hors de la sphère de sa vûe; mais par cette Philosophie modeste & rare, qui s'occupe simplement des choses dont la connoissance est nécessaire, qui les examine avec discrétion, qui les discute avec profondeur, qui s'y attache par estime, & qui les estime à proportion de l'utilité dont elles peuvent être.

Voilà, diront quelques-uns, un ton bien élevé, pour annoncer un genre d'ouvrage, qui, à leurs yeux, ne mérite peut-être pas même d'être remarqué. J'avoue que la Lecture est la moindre des parties nécessaires à une éducation: mais ce n'est pas la moins nécessaire; & l'on peut même dire qu'elle est fondamentale, puisque c'est la clef de toutes les autres sciences & la première introduction à la Grammaire, *quæ nisi oratori futuro fundamenta fideliter jecerit*, *quidquid superstruxeris corruet*: c'est Quintilien qui en parle ainsi (*Instit. I.* jv.)

Lui-même, dès le premier chapitre de son excellent ouvrage, s'est occupé dans un assez grand détail de ce qui choque ici une fausse délicatesse, à laquelle je ne veux opposer que les propres paroles de ce sage rhéteur; dès son temps il avoit à prévenir de pareilles objections. *Quod si nemo reprehendit patrem qui hæc non negligenda in suo filio putat; cur improbetur, si quis ea quæ domi suæ rectè faceret in publicum promit? .... An Philippus, macedonum rex, Alexandro, filio suo, prima litterarum elementa tradi ab Aristotele, summo ejus ætatis philosopho, voluisset, aut ille suscepisset hoc officium; si non studiorum initia à perfectissimo quoque tractari, pertinere ad summam credidisset?* On le voit: ce n'est pas aux plus malhabiles, que Quintilien abandonne le soin de montrer les premiers éléments, *initia;* il juge que l'homme le plus parfait n'est pas de trop pour cette première culture, *à perfectissimo quoque tractari;* & il en conclut qu'il ne doit pas avoir honte d'exposer, au commencement de son ouvrage, ses vûes sur la manière d'enseigner ces choses: *Pudeatne me in ipsis statim elementis etiam brevia dicendi monstrare compendia?* (*Instit. I. j.*)

Me voilà donc encore bien plus autorisé que Quintilien même, à proposer ici mes vûes sur la même matière: elles deviennent une partie essencielle d'un ouvrage, qui, ayant pour objet toute la science du Langage prononcé ou écrit, ne peut & ne doit en négliger aucune partie; j'y suis d'ailleurs encouragé par plus d'un exemple dont Quintilien ne pouvoit s'étayer, & le sien même est le principal de tous.

Quelques-uns de nos *Abécés* les mieux faits sont de gros *in-douze*. Ce sont des livres trop volumineux pour des enfants, qui aiment à changer souvent, & qui croient avancer d'autant; si c'est une illusion, il est bon de la leur laisser, parce qu'elle sert à les encourager. Ajoutez à cette première observation, que des livres si considérables sont par là-même, & abstraction faite de ce qu'ils renferment, beaucoup trop chers pour leur destination; la partie la moins aisée des citoyens est la plus nombreuse, & les enfants ont le temps de déchirer plusieurs fois des livres un peu gros avant d'arriver à la fin.

Un *Abécé* doit donc être d'un volume très-mince, tant pour n'être pas si long temps nécessaire aux enfants, dont il faut ménager & non émousser le goût, que pour être d'une acquisition plus convenable aux facultés de tous les ordres de citoyens. Il s'en faut beaucoup qu'ils puissent tous fournir, à leurs enfants, ces secours ingénieux mais dispendieux, que l'art

a inventés pour faciliter ou accélérer la Lecture, comme des fiches, des cartes, une boite typographique, *&c* : mais il y en a peu qui ne puissent faire l'acquisition d'un petit livre élémentaire ; & s'il est assez bien fait pour être utile aux pauvres citoyens, les riches mêmes feront peut-être bien de ne le pas dédaigner. Il n'est pas bien sûr que le méchanisme de l'enseignement par le bureau typographique, n'accoutume pas les jeunes esprits à une espèce de marche artificielle, qu'il n'est ni possible ni avantageux de leur faire suivre par tout ; il y a même quelques expériences qui rendent cette remarque plus que conjecturale.

A quoi faut-il donc réduire un *Abécé*, pour le rendre aussi simple & aussi utile qu'il est possible ? A l'exposition juste & méthodique de tous les éléments des mots, & à quelques essais préparés de Lecture. La première partie est ce qu'on nomme communément *syllabaire ; voyez* cet article : c'est donc la seconde qui va fixer ici l'attention.

Quelle matière offrira-t-on aux premiers essais de l'Enfance ? Il me semble que jusqu'ici on n'a guère apporté d'attention au choix qu'on en a fait, ou qu'on l'a fait avec bien peu de discernement. Dans quelques *Abécés*, c'est l'*Oraison dominicale*, la *Salutation angélique*, le *Symbole des apôtres*, la *Confession*, les *Commandements de Dieu & de l'Église*, & quelquefois les *Pseaumes de la pénitence ;* choses excellentes en soi, mais déplacées ici : 1°. parce qu'elles ne sont pas de nature à fixer agréablement l'attention des enfants, dont la curiosité n'y trouve aucune idée nouvelle nettement développée & tenant à leur expérience : 2°. parce qu'on a soin, dans les familles chrétiennes, d'apprendre de bonne heure aux enfants les mêmes choses qu'on leur met ici sous les yeux ; ce qui les expose à rendre très-bien l'enchaînement des syllabes & la suite des mots, sans être plus intelligents dans l'art de lire.

D'autres *Abecés* ne renferment que des choses inutiles, déplacées, ou au dessus de la portée des enfants. J'ai vu dans l'un les déclinaisons chimériques de nos noms qui ne se déclinent pas, nos conjugaisons assez mal digérées, un sommaire de l'histoire sainte, un autre sommaire de la Morale chrétienne ; outre cela, de la Morale en vers, des fables de Richer, de la Motte, de la Fontaine, des madrigaux, des sonnets, des épigrammes, des historiettes ; & le tout est suivi des vêpres & complies du Dimanche, en latin : voilà une collection bien entendue & bien utile !

J'ai vu dans un autre les fables d'Ésope, réduites chacune à quatre vers françois, quelquefois difficiles à concevoir pour les lecteurs les plus raisonnables ; tandis qu'on a bien de la peine à proportionner la prose la plus simple à la foible intelligence des enfants.

Il est constant qu'ils s'occuperont d'autant plus volontiers de leur Lecture, qu'ils la trouveront plus à la portée de leur esprit & qu'ils auront plus de facilité à l'entendre ; que rien n'est moins éloigné de leur intelligence que les faits historiques, parce que ce sont des tableaux où ils se retrouvent eux-mêmes, & dont leur petite expérience les rend déja juges compétents : mais que cette matière même doit être encore rapprochée d'eux par la maniere dont on la leur présente ; que le style doit en être concis & clair, les phrases simples & peu recherchées, les périodes courtes & peu compliquées, en un mot le tout assujetti aux foibles lumières des jeunes élèves. Si l'on donne au style le tour dramatique, en faisant parler chacun des acteurs selon son caractère, sa passion dominante, la diversité des situations, *&c* ; l'imagination vive des enfants croira voir & entendre tous les personnages, se les représentera comme des concitoyens & des gens de connoissance, s'affectionnera à leurs intérêts, animera la curiosité, fixera la mémoire, & préparera l'ame aux impressions de la vertu.

L'histoire de JOSEPH, la plus intéressante & la plus instructive de toutes pour les enfants, la plus favorable au développement des premiers germes de vertu qui sont dans leurs cœurs, & la plus propre à mettre dans leurs ames l'idée heureuse & la conviction utile des attentions perpétuelles de la Providence sur les hommes, me semble mériter, par tous ces titres, de paroître la première sous les yeux de l'Enfance.

Je voudrois qu'elle fût partagée en plusieurs articles, & que chaque phrase fût en alinéa. Ces alinéas pris un à un, deux à deux, *&c.* selon la capacité de chaque enfant, fixeroient naturellement les premières tâches ; chaque article feroit l'objet d'une répétition totale. Après avoir fait lire à l'enfant un ou deux versets, on les lui feroit relire assez pour les redire par cœur : ce moyen, en mettant de bonne heure en exercice sa mémoire & l'art de s'en servir, lui procureroit plus promptement l'habitude de lire, par la répétition fréquente de l'acte même. En allant ainsi de tâche en tâche, on ne manqueroit pas de lui faire reprendre la lecture de tout l'article quand on seroit à la fin, & de le lui faire répéter en entier par cœur avant d'entamer le suivant. Quand on seroit parvenu à la fin de toute l'histoire, il seroit bon de la reprendre, en faisant alors de chaque article une seule leçon, & enfin de tous les articles une seule répétition ou du moins deux répétitions partielles, qui deviendroient ensuite la matière d'une répétition totale, tant pour la lecture que pour la récitation.

Qu'il me soit permis d'analyser ici cette histoire, telle que je pense qu'il la faudroit. I. *Haîne des enfants de Jacob contre leur frère Joseph ; ils le vendent à des marchands qui vont en Égypte, & font croire à leur père qu'une bête l'a devoré.* II. *Joseph chez Putiphar, puis en prison ; il est établi sur tous les autres prisonniers.* III. *Ses prédictions au grand échanson & au grand pannetier du roi, prisonniers avec lui.* IV. *Il explique les songes du roi.* V. *Années d'abondance & de stérilité ; premier voyage des enfants de Jacob en Égypte.* VI. *Second voyage.* VII. *Joseph reconnu par ses frères. Établissement de la famille de Jacob en Égypte.*

J'ai vu employé dans quelques *Abécés* un expédient qu'il seroit très-utile d'employer ici : il consisteroit à

à imprimer à droite sur la page *recto*, & sous la forme ordinaire, l'histoire de Joseph telle que je viens de l'esquisser; & de l'imprimer parallèlement à gauche sur la page *verso*, en pareils caractères, avec une séparation & un tiret entre chaque syllabe de chaque mot. Par exemple:

Dieu, tou-ché de la ver-tu de Jo-seph, lui fit trou-ver grâ-ce de-vant le gou-ver-neur.	Dieu, touché de la vertu de Joseph, lui fit trouver grâce devant le gouverneur.

On commence à faire lire l'enfant au *verso*; cela est aisé pour lui, il y retrouve dans un autre ordre les syllabes qu'il a vues dans les tables du Syllabaire: on l'avertit qu'il faut lire de suite celles qui sont attachées par un tiret. Il est bientôt au fait; & l'on peut, après deux essais, lui cacher le *verso* & lui faire répéter la même lecture au *recto*. Mais quand il sortira de l'*Histoire de Joseph*, il est bon qu'il trouve à la suite quelque autre chose, qui soit seulement sous la forme ordinaire, afin qu'il s'accoutume à lire sans le secours de la décomposition des mots par syllabes. Cependant il faut que cette addition tourne encore au profit du jeune lecteur.

Je choisirois, en premier lieu, des *Réflexions sur l'histoire de Joseph*, afin de hâter les fruits que peuvent en retirer les jeunes élèves: il faudroit y remarquer combien la probité est avantageuse, même pour réussir dans le monde; quel cas on fait de l'homme de bien, à en juger par les sentiments mêmes que nous inspire pour Joseph la lecture de son histoire; que la suite des évènements dont elle est composée, n'est pas un enchaînement fortuït d'aventures produites par le hasard; que le doigt de Dieu y est visiblement marqué par l'accomplissement des prédictions de Joseph, qui ne pouvoit, que par l'esprit de Dieu, prévoir l'avenir avec tant de précision; que les attentions de la Providence sur chacun de nous ne sont pas moins réelles aujourd'hui, quoiqu'elles ne se manifestent pas par des prodiges aussi éclatants; qu'il y auroit très-peu d'hommes, qui, en observant bien les divers évènements de leur vie, les diverses situations où ils se trouvent, les différents succès de leurs entreprises avec leurs suites, ne fussent obligés de reconnoître l'opération de Dieu même dans une infinité de circonstances; que tôt ou tard Dieu punit le crime & récompense la vertu; mais que l'exemple de Joseph est une belle preuve, que les afflictions ne sont souvent qu'une épreuve pour purifier la vertu, ou même un moyen pour lui procurer sa récompense; qu'enfin l'esprit du Christianisme est que nous nous soumettions avec résignation à tous les maux que nous avons à souffrir dans ce monde, que nous allions même jusqu'à aimer les souffrances, parce qu'elles nous assimilent à J. C. notre modèle; que la sagesse éternelle semble avoir particulièrement voulu nous inculquer cette leçon par l'exemple de Joseph, qui est la copie la plus parfaite de J. C. à tous égards. On développeroit cette dernière réflexion par l'exposition parallèle des rapports qui se trouvent entre cette copie & son divin modèle, comme l'a faite M. Rollin dans son *Traité des Etudes* (*liv. V Part. II chap. 2*). Cette exposition doit être mise sur deux colones parallèles, afin de rendre les rapports plus sensibles; les noms de *Joseph* & de JÉSUS doivent être répétés à chaque article, afin d'éviter toute obscurité par des dénominations précises; l'une des colonnes doit être en caractère romain & l'autre en italique, afin que les enfants s'accoutument à l'un & à l'autre.

Ce que j'ai exigé pour l'histoire, par rapport à la simplicité du style, à la brièveté des périodes, à la fréquence des alinéas, à la méthode de les étudier; je le crois encore nécessaire ici, & dans ce qui reste à ajouter pour completter ce livret élémentaire. J'intitulerois ce dernier morceau, *Remarques pour perfectionner la Lecture*. Il comprendroit 1°. ce qui regarde la Ponctuation; non pour enseigner aux enfants l'art de ponctuer, qui ne peut encore être à leur portée; mais pour leur apprendre la proportion des pauses indiquées par ces différents caractères, & les changements de ton qu'exigent les changements de points & la parenthèse: 2°. ce que marquent les guillemets & les changements de caractères dans la suite d'un discours, & l'influence que ces choses doivent avoir sur le ton. Quand les enfants auroient appris ceci comme ce qui a précédé, on leur feroit relire tout ce qu'ils auroient déja lu, en y faisant avec soin l'application de ces remarques. Je crois qu'on ne pense pas assez, dans les écoles, à inspirer, aux jeunes lecteurs, ce ton d'intelligence sans lequel il n'y a point de véritable Lecture.

On rencontre souvent, dans les livres, des chiffres arabes & des chiffres romains; la plénitude de l'art de lire exige donc qu'on connoisse la valeur & les usages de ces chiffres. Il me semble qu'on peut donner aux enfants les principes de cette numération, en leur expliquant de vive voix des tables préparées à cette fin, qui termineroient l'*Abécé*.

Pour les chiffres arabes, on auroit sur une ligne les dix chiffres:

0.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
zéro.	*un.*	*deux.*	*trois.*	*quatre.*	*cinq.*	*six.*	*sept.*	*huit.*	*neuf.*

Sur une seconde ligne, on auroit de même les dixaines avec leurs noms:

10.	20.	30.	40.	50.	60.	70.	80.	90.
dix.	*vingt.*	*trente.*	*quarante.*	*cinquante.*	*soixante.*	*soixante-dix.*	*quatre-vingt.*	*quatre-vingt-dix.*

Sur une troisième ligne, les centaines avec leurs noms:

100.	200.	300.	400.	500.	600.	700.	800.	900.
cent.	*deux-cens.*	*trois-cens.*	*quatre-cens.*	*cinq-cens.*	*six-cens.*	*sept-cens.*	*huit-cens.*	*neuf-cens.*

Viendroit ensuite une table qui contiendroit par ordre toutes les combinaisons de deux chiffres : 11, 12, 13, &c. 21, 22, 23, &c. 31, 32, 33 &c. Ensuite une table où les chiffres seroient combinés par trois, un zéro entre deux : 101, 102, 103 &c. 201, 202 203, &c. 301, 302, 303, &c. une autre table pareille où le zéro seroit à droite : 110, 120 130, &c. 210, 220, 230, &c. 310, 320, 330, &c. Enfin une table de plusieurs nombres composés de trois chiffres positifs : 111, 127, 131, &c. 212, 229, 234, &c. 316, 321, 338, &c.

Pour les nombres exprimés par plus de trois chiffres, il faut préparer une table où les chiffres seront partagés de trois en trois ; ne pas mettre plus de neuf chiffres aux nombres les plus grands, parce que les livres ordinaires n'en présentent point qui passent les centaines de millions ; mettre dans cette table quelques nombres en quatre chiffres, d'autres en cinq, d'autres en six, sept, huit, ou neuf; avoir soin dans chaque espèce d'avoir des exemples entièrement en chiffres positifs, & d'autres mêlés de zéros, tantôt à la droite, tantôt à la gauche, & tantôt au milieu des ternaires; placer au haut le nom propre à chaque ternaire ; & laisser aux maîtres l'explication détaillée de ce méchanisme de la numération sur la table même. Exemple :

Millions.	Milles.	Unités.	
	1	356	
	20	927	
	637	409	
3	942	783	
46	050	014	
570	807	460	&c.

Quant à la numération en chiffres romains, il faut un tableau, qui sur une première colonne verticale contienne les lettres numérales I, V, X, L, C, D, M ; sur une seconde colonne verticale & parallèle, les valeurs de ces lettres numérales en chiffres romains, 1, 5, 10, 50, 100, 500, 1000; & sur une troisième, les noms de ces nombres en toutes lettres.

A la suite de ce tableau une remarque, qu'il faut diminuer sur la valeur d'un grand chiffre celle d'un plus petit qui le précède à gauche ; exemples: IV, *cinq mois un*, 4 ; IX, *dix moins un*, 9 ; XL, *cinquante moins dix*, 40 ; XC, *cent moins dix*, 90.

On peut ensuite proposer cinq ou six exemples de plusieurs lettres réunies, dont quelques-uns auront la même lettre répétée plusieurs fois de suite.

Finissons cet article par une réflexion : c'est qu'un *Abécé* bien conçu & bien exécuté dans son détail, est un ouvrage d'autant plus digne d'un citoyen vraiment philosophe, que le Public même qu'il serviroit lui en tiendroit moins de compte ; parce qu'en effet ce petit ouvrage *plus habet operis quam ostentationis.* (Quintil. *Instit. I. jv.*) (*M.* BEAUZÉE.)

ABÉCÉDAIRE, adj. dérivé du nom des quatre premières lettres de l'alphabet, A, B, C, D. Il se dit des ouvrages & des personnes. M. Dumas, inventeur du bureau typographique, a fait des livres *abécédaires* fort utiles, c'est à dire, des livres qui traitent des lettres par rapport à la Lecture, & qui apprennent à lire avec facilité & correctement.

Abècédaire est différent d'*Alphabétique*. *Abécédaire* a rapport au fond de la chose, au lieu qu'*Alphabétique* se dit par rapport à l'ordre. Les dictionnaires sont disposés selon l'ordre *alphabétique*, & ne sont pas pour cela des ouvrages *abécédaires*.

Il y a en hébreu des pseaumes, des lamentations, & des cantiques, dont les versets sont distribués par ordre *alphabétique* ; mais je ne crois pas qu'on doive pour cela les appeler des ouvrages *abécedaires*.

Abécédaire se dit aussi d'une personne qui n'est encore qu'à l'*abécé*. *C'est un docteur abécédaire*, c'est-à-dire, qui commence, qui n'est pas encore bien savant. On appelle aussi *abécédaires* les personnes qui montrent à lire. Ce mot n'est pas fort usité (*M.* DU MARSAIS.)

(N.) ABEILLES. (*Mythologie.*)

On peut, au premier coup d'œil, être surpris de trouver cet article dans un dictionnaire de Littérature ; mais on va voir qu'il appartient à l'histoire de la poésie ancienne, comme à l'histoire naturelle.

L'*Abeille* n'est pour nous qu'une mouche industrieuse à qui nous devons une production de commerce, & un aliment dont on ne fait plus guère usage. Chez les grecs c'étoit un animal précieux & sacré, à qui les hommes devoient en grande partie leur civilisation & l'adoucissement de leurs mœurs.

Les Mytologues nous apprennent que la nymphe Mélissa, ayant découvert des rayons de miel & appris aux hommes l'usage de cet aliment délicieux, abolit parmi eux les massacres & l'usage horrible de manger les cadavres.

Les *Abeilles* furent appelées en grec *Mélissaï* du nom de cette nymphe, qui, étant devenue depuis *prêtresse* de Cérès, donna aussi son nom à toutes les prêtresses, non seulement de Cérès, mais même des autres divinités. (Voyez le *Pindare* de Schmid, *Pithyq.* IV. *note* G. 10.) Il est aisé de reconnoître dans ces traditions fabuleuses la trace de cet esprit allégorique, qui, chez les anciens peuples & chez les grecs sur tout, défiguroit & embellissoit à la fois les premiers faits de l'histoire du genre humain.

Si l'on observe sans prévention l'état des différents peuples sauvages, que l'histoire & les voyages nous ont fait connoître, on verra que leur caractère général & leurs mœurs tiennent essentiellement à la faci-

lité plus ou moins grande de pourvoir à leur subsistance. Presque toutes leurs guerres ont pour origine des empiètements de territoire ou de chasse ; & il y a lieu de croire que l'anthropophagie n'a d'autre principe que la rareté des subsistances. Cette horrible coutume ne se retrouve point dans les pays où la nature fournit aux hommes une nourriture abondante & facile.

La découverte d'un aliment nouveau est donc un grand évènement dans les peuplades naissantes. On conçoit comment il put servir à adoucir les mœurs de ces premières sociétés ; & si l'on se rappelle que les grecs ont consacré par la religion toutes les découvertes qui ont procuré aux hommes des aliments nouveaux ou plus agréables, la fable de *Mélissa* s'explique aisément. Il étoit naturel de faire de cette nymphe la prétresse de Cérès : l'art de tirer le miel de la ruche est lié & subordonné à l'art de l'agriculture, dont Cérès étoit la déesse.

Quelques auteurs anciens disent que Mélissa étoit sœur d'Amalthée, & que toutes deux filles d'un roi de Crete, furent les nourrices de Jupiter. D'autres auteurs disent qu'Amalthée étoit le nom d'une chevre. Ces traits rapprochés nous apprennent que Jupiter fut nourri avec du lait & du miel ; & c'étoit, à ce qu'il paroît, la manière ordinaire de nourrir les enfants dans la Grèce.

Les *Abeilles* étoient consacrées à Appollon ; on prétend que le second temple de Delphes fut leur ouvrage. Il est vrai que ce temple étoit portatif ; mais on ne devine guère ce que les anciens ont voulu faire entendre par cette fable.

Les éphésiens se disoient descendus d'une colonie d'athéniens, conduite par les muses elles-mêmes sous la forme d'*Abeilles*. De là les figures d'*Abeilles* qu'on trouvoit dans les anciennes médailles d'Éphèse.

Varron les appelle les *oiseaux des Muses* : (*Musarum volucres.*)

On voit par tous ces traits combien cet animal étoit intéressant chez les anciens, & sur tout cher aux poëtes.

La Grèce produisoit & produit encore un miel exquis, d'une saveur délicieuse, & d'une odeur embaumée. On conçoit aussi combien avant l'usage du sucre cet aliment devoit être précieux.

L'*Abeille* & son miel fournissoient aux poëtes une multitude d'allusions, de comparaisons, & d'images qui nous plaisent encore, quoique les rapports les plus piquants en soient perdus pour nous.

Si Homère veut peindre l'éloquence persuasive de Nestor, il dit que *ses paroles découlent de ses lèvres comme le miel.* Il est vrai que le poëte dit ailleurs que *la vengeance est plus douce que le miel.*

On avoit vu des *Abeilles* déposer leur miel sur les lèvres de Platon au berceau.

Pindare enfant, exposé par ses parents sur des branches de myrthe, fut nourri par des *Abeilles*, dont il suçoit le miel au défaut de lait.

On a dit la même chose du poëte Daphnis & de plusieurs autres grands poëtes.

Xénophon fut appelé l'*Abeille*, pour la douceur & la grâce de son style.

Les mots grecs μελιχρὸς, μελίτη, sont appliqués sans cesse à tout ce qui est doux & suave. Les grecs les employoient même pour désigner la douceur & la politesse des mœurs.

Il est vraisemblable que le mot μέλος, qui signifie le chant appliqué à la parole, est dérivé de μέλι, miel.

Les Romains qui souvent transportoient, par imitation, dans leur langue, des mots grecs dont les rapports moraux n'existoient pas pour eux, ont employé dans le même sens, *mellifluus*, &c.

On voit dans les comédies de Plaute, que les expressions *mel meus*, *mellicula mea*, étoient des expressions de tendresse qu'un amant adressoit à sa maitresse, & aussi familières que celle de *mon cœur* parmi nous, & *ben mur* chez les italiens.

Le mot françois *mielleux*, qui répond à ceux de μελίτη en grec, loin de réveiller des idées ou des sensations aussi agréables, ne se prend jamais qu'en mauvaise part ; c'est que l'usage du sucre a fait perdre au miel une grande partie de son prix, & que les langues suivent les progrès des opinions & des choses.

Les mœurs & l'industrie des *Abeilles* ont été une autre source de comparaisons familières aux orateurs & aux poëtes.

Platon, dans son dialogue d'Ion, (*a*) se représente les poëtes voltigeants comme les *Abeilles* dans le jardin des Muses, où coulent des ruisseaux de miel : le poëte, ajoûte-t-il, est un être sacré, léger, & volage ; nous observons que le texte dit : *une chose légère* : Κουφον γαρ χρῆμα ποιητὴς ἐστὶ, *levis enim res poëta est.*

M. l'abbé Arnaud, par égard pour notre excessive délicatesse, n'a pas voulu se servir du mot de *chose*. La Fontaine à été plus hardi. On ne peut pas douter que cet aimable poëte, qui étoit si rempli des anciens, & qui aimoit sur tout Platon, n'ait eu devant les yeux le passage qu'on vient de citer, lorsqu'il a dit :

Je suis chose légère & vais de fleur en fleur, &c.

Il est vraisemblable encore qu'il n'eût pas osé hasarder cette expression, si elle ne lui avoit pas été indiquée par le texte de Platon.

Il paroît que chez les latins le mot *res*, quoique appliqué, comme le mot *chose*, parmi nous, à des objets qui auroient pu le dégrader par les idées accessoires, ne manquoit ni de noblesse ni d'élégance. Nous n'oserions traduire littéralement le beau mot de Sénêque, *res est sacra miser.* Racine le fils, qui l'a placé dans une ode *sur les*

(*a*) On trouve dans les *Mém. de l'Acad. des Inscript.* une traduction de ce dialogue par M. l'abbé Arnaud ; cette traduction, aussi élégante que fidèle, suppose non seulement une connoissance parfaite de la langue, mais même une sagacité & une finesse de goût plus rare encore.

vapeurs, dit simplement : *le malheureux est sacré.*

Nous terminerons cet article par la citation de ces vers agréables de Claudien, dans son poëme en l'honneur de Séréna, femme de Stilicon. « O ! » ma Muse, dit-il, c'est différer trop long temps » à la couronner de ces fleurs, que ne terniront » jamais ni le souffle glacé de Borée, ni l'haleine » brûlante de la canicule, mais qui, toujours arro- » sées des belles eaux du Permesse, conserveront » éternellement tout leur parfum & leur éclat. » Autour d'elles voltigent sans cesse les *Abeilles* sa- » crées, qui se nourrissent de leurs sucs, & en com- » posent le miel qu'elles transmettent aux siècles » à venir ».

Si floribus illis,
Quos neque frigoribus Boreas, nec Sirius urit
Æstibus, æterno sed veris honore rubentes
Fons aganippeâ permessius educat undâ,
Unde piæ pascuntur Apes, & prata legentes
Transmittunt seclis heliconia mella futuris.

(*Art. de* L'ÉDITEUR).

(N.) ABHORRER, DÉTESTER. *Syn.*

Ces deux mots ne sont guère d'usage qu'au présent, & marquent également des sentiments d'aversion, dont l'un est l'effet du goût naturel ou du penchant du cœur, & l'autre est l'effet de la raison ou du jugement.

On *abhorre* ce qu'on ne peut souffrir, & tout ce qui est l'objet de l'antipathie. On *déteste* ce qu'on désapprouve & ce que l'on condamne.

Le malade *abhorre* les remèdes. Le malheureux *déteste* le jour de sa naissance.

Quelquefois on *abhorre* ce qu'il seroit avantageux d'aimer ; & l'on *déteste* ce qu'on estimeroit si on le connoissoit mieux.

Une ame bien placée *abhorre* tout ce qui est bassesse & lâcheté. Une personne vertueuse *déteste* tout ce qui est crime & injustice. (L'*abbé* GIRARD).

ABJECTION, BASSESSE. *Syn.*

Ces mots ne sont synonymes que lorsqu'ils marquent l'état où l'on est, & la première de leurs différences se rencontre dans leur construction avec le mot d'ÉTAT, auquel on les joint souvent. La délicatesse de notre langue veut alors que l'un ne vienne qu'après, & que l'autre marche toujours devant : ainsi, l'on dit, état *d'abjection*, & *bassesse* d'état.

L'*abjection* se trouve dans l'obscurité où nous nous enveloppons de notre propre mouvement, dans le peu d'estime qu'on a pour nous, dans le rebut qu'on en fait, & dans les situations humiliantes où l'on nous réduit ; la *bassesse* se trouve dans le peu de naissance, de mérite, de fortune, & de condition.

La nature a placé des êtres dans l'élévation, & d'autres dans la *bassesse* : mais elle ne place personne dans l'*abjection* ; l'homme s'y jette de son choix, ou y est plongé par la dureté d'autrui.

La piété diminue les amertumes de l'état d'*abjection*. La stupidité empêche de sentir tous les désagréments de la *bassesse* de l'état. L'esprit & la grandeur d'ame font qu'on se chagrine de l'un & qu'on rougit de l'autre.

Il faut tâcher de se tirer de la *bassesse* ; l'on n'en vient pas à bout sans travail & sans bonheur. Il faut prendre garde de ne pas tomber dans l'*abjection* ; le sage usage de sa fortune & de son crédit en est le plus sûr moyen.

Les secrets ressorts de l'amour propre jouent souvent dans une *abjection* volontaire, & y font quelquefois trouver de la satisfaction ; mais il n'y a que la vertu la plus pure, qui puisse faire goûter à une ame noble la *bassesse* de l'état. (L'*abbe* GIRARD.)

ABLATIF, s. m. *terme de Grammaire* ; c'est le sixième cas des noms latins. Ce cas est ainsi appelé du latin *ablatus*, ôté, parce qu'on donne la terminaison de ce cas aux noms latins qui sont le complément des prépositions *à*, *absque*, *de*, *ex*, *sine*, qui marquent *extraction* ou transport d'une chose à une autre : *ablatus à me*, ôté de moi : ce qui ne veut pas dire qu'on ne doive mettre un nom à l'*ablatif* que lorsqu'il y a *extraction* ou *transport* ; car on met aussi à l'*ablatif* un nom qui détermine d'autres prépositions, comme *clam*, *pro*, *præ*, &c. mais il faut observer que ces sortes de dénominations se tirent de l'usage le plus fréquent, ou même de quelqu'un des usages. C'est ainsi que Priscien, frappé de l'un des usages de ce cas, l'appelle *cas comparatif* ; parce qu'en effet on met à l'*ablatif* l'un des corrélatifs de la comparaison : *Paulus est doctior Petro* ; Paul est plus savant que Pierre. Varron l'appelle *cas latin*, parce qu'il est propre à la langue latine. Les grecs n'ont point de terminaison particulière pour marquer l'*ablatif* : c'est le *génitif* qui en fait la fonction ; & c'est pour cela que l'on trouve souvent en latin le *génitif* à la manière des grecs, au lieu de l'*ablatif* latin (*a*).

¶ (*a*) D'après ce détail, il ne résulte qu'une notion vague, embarassée, & même incomplette de l'*Ablatif*. Car il ne peut être vrai que l'usage d'aucune langue ait destiné une même terminaison à des emplois différents & quelquefois opposés : ce seroit avoir introduit dans le langage l'incertitude & l'équivoque, les deux vices les plus contraires aux vûes de l'institution de la parole, & les plus éloignés en effet des suggestions secrètes de la raison universelle, qui dirige le langage dans tous les temps & dans tous les lieux.

Je dis donc que l'*Ablatif* est un cas, qui, à l'idée principale du mot décliné, ajoûte l'idée accessoire de terme conséquent d'un rapport indiqué par l'une des prépositions latines que l'usage a destinées à cette espèce de régime.

Quant à l'origine du nom *Ablatif*, telle que l'assigne ici M. du Marsais avec les autres Grammairiens, il est clair qu'on auroit pu, avec autant de fondement, donner à ce cas un tout autre nom ; & M. du Marsais remarque lui-même que Priscien l'appelle *cas comparatif*. En effet, s'il se joint à *absque*, *sine* ; il se joint aussi à *cum*, qui a un sens contraire : s'il détermine *de*, *ex* ; il détermine aussi *pro*. Est-il croyable qu'on ait donné à ce cas un nom qui ne

Il n'y a point d'*ablatif* en françois ni dans les autres langues vulgaires, parce que dans ces langues les noms n'ont point de cas. Les rapports ou vûes de l'esprit que les latins marquoient par les différentes inflexions ou terminaisons d'un même mot, nous les marquons, ou par la place du mot, ou par le secours des prépositions. Ainsi, quand nos Grammairiens disent qu'un nom est à l'*ablatif*, ils ne le disent que par analogie à la langue latine ; je veux dire, par l'habitude qu'ils ont prise dans leur jeunesse à mettre du françois en latin, & à chercher en quel cas latin ils mettront un tel mot françois : par exemple, si l'on vouloit rendre en latin ces deux phrases, *la grandeur de Paris*, & *je viens de Paris* ; *de Paris* seroit exprimé par le *génitif* dans la première phrase, au lieu qu'il seroit mis à l'*ablatif* dans la seconde. Mais comme en françois l'effet que les terminaisons latines produisent dans l'esprit y est excité d'une autre manière que par les terminaisons, il ne faut pas donner à la manière françoise les noms de la manière latine. Je dirai donc qu'en latin, dans *amplitudo* ou *vastitas Lutetiæ*, *Lutetiæ* est au *génitif*; *Lutetia*, *Lutetiæ*, c'est le même mot avec une inflexion différente : *Lutetiæ* est dans un cas oblique qu'on appelle *génitif*, dont l'usage est de déterminer le nom auquel il se rapporte, d'en restreindre l'extension, d'en faire une application particulière. *Lumen solis*, le génitif *solis* détermine *lumen* : je ne parle, ni de la lumière en général, ni de la lumière de la lune, ni de celle des étoiles, *&c.* je parle de la lumière du soleil. Dans la phrase françoise *la grandeur de Paris*, *Paris* ne change point de terminaison ; mais *Paris* est lié à *grandeur* par la préposition *de*, & ces deux mots ensemble déterminent *grandeur* ; c'est à dire, qu'ils font connoître de quelle grandeur particulière on veut parler : c'est de *la grandeur de Paris*.

Dans la seconde phrase, *je viens de Paris*, *de* lie *Paris* à *je viens*, & sert à désigner le lieu d'où je viens.

L'*ablatif* a été introduit après le *datif* pour plus grande netteté.

Sanctius, Vossius, la méthode de Port-Royal, & les Grammairiens les plus habiles, soutiennent que l'*ablatif* est le cas de quelqu'une des *prépositions* qui se construisent avec l'*ablatif*; ensorte qu'il n'y a jamais d'*ablatif* qui ne suppose quelqu'une de ces prépositions exprimée ou sousentendue.

caractérise que l'un de ses usages, & qu'on n'ait pas eu l'intention ou l'adresse de le désigner d'une manière qui lui convînt par tout ? Je ne saurois le croire, & j'ose opposer à l'opinion commune sur cette étymologie, une autre conjecture, qui me paroît du moins vraisemblable.

Les grecs n'ont que cinq cas ; & la langue latine, qui n'est primitivement qu'un dialecte de la grèque, n'avoit d'abord que les cinq mêmes cas : insensiblement il s'en introduisit un sixième, qui est absolument propre aux romains ; *Ablativus proprius est romanorum*, dit Priscien (*lib.* V. *de Casu.*) Les latins divisèrent donc, en deux cas de terminaisons différentes, le seul cas qu'ils avoient d'abord reçu des grecs sous le nom de *Datif*. Celui des deux cas auquel ils ont conservé ce nom, est devenu un cas adverbial, enfermant dans sa valeur celle de la préposition, dont le mot décliné est alors complément : celui qu'ils ont nommé *Ablatif*, est devenu un cas complétif, c'est à dire, qui énonce simplement le complément d'une préposition dont la valeur n'est point comprise dans celle de ce cas. Ainsi, après avoir fixé le Datif à une valeur adverbiale, ils lui enlevèrent, par un léger changement dans la terminaison, la valeur de la préposition qui y étoit d'abord comprise. Rien n'empêche donc de croire que cet *enlèvement* a donné lieu à la dénomination d'*Ablatif* : car *Ablativus*, signifie *qui sert à enlever*; de là *casus ablativus*, cas ou terminaison qui sert à enlever la valeur de la préposition comprise dans le Datif. J'avoue que cette origine du mot me paroît d'autant plus vraisemblable, qu'en peignant la chose telle qu'elle est en effet, elle ne donne l'exclusion à aucun des usages de ce cas, comme le fait l'étymologie ordinaire. (*Note de M.* BEAUZÉE).

Ablatif *absolu*. Par *ablatif absolu* les Grammairiens entendent un incise qui se trouve en latin dans une période, pour y marquer quelque circonstance ou de temps ou de manière, *&c.* & qui est énoncée simplement par l'*ablatif* : par exemple, *imperante Cæsare Augusto*, *Christus natus est* : Jesus-Christ est venu au monde sous le règne d'Auguste. *Cæsar deleto hostium exercitu*, &c. César après avoir défait l'armée de ses ennemis, *&c. imperante Cæsare Augusto, deleto exercitu*, sont des *ablatifs* qu'on appelle communément *absolus*, parce qu'ils ne paroissent être le régime d'aucun autre mot de la proposition. Mais on ne doit se servir du terme d'*Absolu*, que pour marquer ce qui est indépendant & sans relation à un autre : or dans tous les exemples que l'on donne de l'*ablatif absolu*, il est évident que cet *ablatif* a une relation de raison avec les autres mots de la phrase, & que sans cette relation il y seroit hors d'œuvre & pourroit être supprimé.

D'ailleurs, il ne peut y avoir que la première dénomination du nom qui puisse être prise absolument & directement ; les autres cas reçoivent une nouvelle modification, & c'est pour cela qu'ils sont appelés *cas obliques*. Or il faut qu'il y ait une raison de cette nouvelle modification ou changement de terminaison ; car tout ce qui change, change par autrui ; c'est un axiome incontestable en bonne Métaphysique : un nom ne change la terminaison de sa première dénomination, que parçe que l'esprit y ajoûte un nouveau rapport, une nouvelle vûe. Quelle est cette vûe ou rapport qu'un tel *ablatif* désigne ? est-ce le temps, ou la manière, ou le prix, ou l'instrument, ou la cause, *&c* ? Vous trouverez toujours que ce rapport sera quelqu'une de ces vûes de l'esprit qui sont d'abord énoncées indéfiniment par une préposition, & qui sont ensuite déterminées par le nom qui se rapporte à la *préposition* : ce nom en fait l'application ; il en est le complément.

Ainsi, l'*ablatif*, comme tous les autres cas, nous donne par la nomenclature l'idée de la chose que le mot signifie ; *tempore*, temps, *fuste*, bâton, *manu*, main, *patre*, père, *&c.* mais de plus nous connoissons par la terminaison de l'*ablatif*, que ce

n'eſt pas là la première dénomination de ces mots ; qu'ainſi, ils ne ſont pas le ſujet de la propoſition, puiſqu'ils ſont dans un cas oblique : or la vûe de l'eſprit qui a fait mettre le mot dans ce cas oblique, eſt ou exprimée par une *prépoſition*, ou indiquée ſi clairement par le ſens des autres mots de la phraſe, que l'eſprit apperçoit aiſément la *prépoſition* qu'on doit ſuppléer quand on veut rendre raiſon de la conſtruction. Ainſi, obſervez :

1. Qu'il n'y a point d'*ablatif* qui ne ſuppoſe une *prépoſition* exprimée ou ſouſentendue.

2. Que dans la conſtruction élégante on ſupprime ſouvent la *prepoſition*, lorſque les autres mots de la phraſe font entendre aiſément quelle eſt la *prépoſition* qui eſt ſouſentendue ; comme *imperante Cæſare Auguſto*, *Chriſtus natus eſt :* on voit aiſément le rapport de temps, & l'on ſouſentend *ſub*.

3. Que lorſqu'il s'agit de donner raiſon de la conſtruction, comme dans les verſions interlinéaires, qui ne ſont faites que dans cette vûe, on doit exprimer la *prépoſition* qui eſt ſouſentendue dans le texte élégant de l'auteur dont on fait la conſtruction.

4. Que les meilleurs auteurs latins, tant poëtes qu'orateurs, ont ſouvent exprimé les prépoſitions que les maîtres vulgaires ne veulent pas qu'on exprime, même lorſqu'il ne s'agit que de rendre raiſon de la conſtruction : en voici quelques exemples.

Sæpe ego correxi SUB *te cenſore libellos.* Ov. de Ponto, IV. ep. xij. v. 25. J'ai ſouvent corrigé mes ouvrages ſur votre critique. *Marco* SUB *judice palles.* Perſe, ſat. v. *Quos decet eſſe hominum, tali* SUB *principe, mores.* Mart. liv. I. *Florent* SUB *Cæſare leges.* Ov. II. Faſt. v. 141. *Vacare à negotiis.* Phæd. lib. III. Prol. v. 2. *Purgare à foliis.* Cato, de re ruſticâ, *66. De injuriâ queri.* Cæſar. *Super re queri.* Horat. *Uti de aliquo.* Cic. *Uti de victoriâ.* Servius. *Nolo me in tempore hoc videat ſenex.* Ter. And. act. IV. v. ult. *Artes exercitationeſque virtutum in omni ætate cultæ, mirificos afferunt fructus.* Cic. de Senect. n. *9. Doctrina nulli tanta in illo tempore.* Auſon. Burd. Prof. v. ℣. 15. *Omni de parte timendos.* Ov. de Ponto, lib. IV. epiſt. xij. v. 25. *Frigida de totâ fronte cadebat aqua.* Prop. lib. II. eleg. xxij. *Nec mihi ſolſtitium quidquam de noctibus aufert.* Ovid. Triſt. lib. V. eleg. x. 7. *Templum de marmore.* Virg. & Ovid. *Vivitur ex rapto.* Ovid. Metam. I. v. 144. *Facere de induſtriâ.* Ter. And. act. IV. *De plebe Deus ;* un Dieu du commun. Ovid. Metam. lib. V. v. 595.

La prépoſition *à* ſe trouve ſouvent exprimée dans les bons auteurs dans le même ſens que *poſt*, après : ainſi, lorſqu'elle eſt ſupprimée devant les *ablatifs* que les Grammairiens vulgaires appellent *abſolus*, il faut la ſuppléer, ſi l'on veut rendre raiſon de la conſtruction.

Cujus à morte hic tertius & triceſimus eſt annus. Cic. Il y a trente-trois ans qu'il eſt mort ; *à morte*; depuis ſa mort. *Surget, ab his, ſolio.* Ovid. II. Met. où vous voyez que *ab his* veut dire, après ces choſes, après quoi. *Jam ab re divinâ, credo apparebunt domi.* Plaut. Phænul. *Ab re divinâ :* après le ſervice divin, après l'office, au ſortir du temple, ils viendront à la maiſon. C'eſt ainſi qu'on dit, *ab urbe conditâ*, depuis la fondation de Rome : *à cœnâ*, après ſouper : *ſecundus à rege*, le premier après le roi. Ainſi, quand on trouve *urbe captâ triumphavit ;* il faut dire, *ab urbe captâ*, après la ville priſe. *Lectis tuis litteris, venimus in ſenatum ;* ſuppléez *à litteris tuis lectis ;* après avoir lu votre lettre.

On trouve dans Tite-Live, lib. IV. *ab re malè geſtâ*, après ce mauvais ſuccès ; *& ab re benè geſtâ*, L. XXIII. après cet heureux ſuccès. Et dans Lucain, L. I, *poſitis ab armis*, après avoir mis les armes bas ; & dans Ovid. II. Triſt. *redeat ſuperato miles ab hoſte ;* que le ſoldat revienne après avoir vaincu l'ennemi. Ainſi, dans ces occaſions on donne à la prépoſition *à*, qui ſe conſtruit avec l'*ablatif*, le même ſens que l'on donne à la prépoſition *poſt*, qui ſe conſtruit avec l'*accuſatif.* C'eſt ainſi que Lucain au liv. II. a dit *poſt me ducem ;* & Horace, I. liv. Od. iij. *poſt ignem ætheriâ domo ſubductum ;* où vous voyez qu'il auroit pu dire, *ab igne ætheriâ domo ſubducto*, ou ſimplement, *igne ætheriâ domo ſubducto.*

La prépoſition *ſub* marque auſſi fort ſouvent le temps ; elle marque ou le temps même dans lequel la choſe s'eſt paſſée, ou par extenſion, un peu avant ou un peu après l'évènement. Dans Corn. Nepos, Att. xij. *Quod ſub ipſâ proſcriptione perilluſtre fuit ;* c'eſt à dire, dans le temps même de la proſcription. Le même auteur à la même vie d'Atticus, dit, *ſub occaſu ſolis*, vers le coucher du ſoleil, un peu avant le coucher du ſoleil. C'eſt dans le même ſens que Suétone a dit, Ner. 5. *majeſtatis quoque, ſub exceſſu Tiberii, reus*, où il eſt évident que *ſub exceſſu Tiberii*, veut dire vers le temps, ou peu de temps avant la mort de Tibère. Au contraire, dans Florus, liv. III. c. 5. *ſub ipſo hoſtis receſſu, impatientes ſoli, in aquas ſuas reſiluerunt : ſub ipſo hoſtis receſſu* veut dire, *peu de temps après que l'ennemi ſe fut retiré ;* à peine l'ennemi s'étoit-il retiré.

Servius, ſur ces paroles du V. liv. de l'Énéid. *quo deinde ſub ipſo*, obſerve que *ſub* veut dire là, *poſt*, après.

Claudien pouvoit dire par l'*ablatif abſolu*, *gratus feretur, te teſte, labor ;* le travail ſera agréable ſous vos yeux : cependant il a exprimé la prépoſition *gratuſque feretur ſub te teſte labor.* Claud. IV. Conſ. Honor.

A l'égard de ces façons de parler, *Deo duce*, *Deo juvante*, *Muſis faventibus*, &c. que l'on prend pour des *ablatifs abſolus*, on peut ſouſentendre la prépoſition *ſub* ou la prépoſition *cum*, dont on trouve pluſieurs exemples : *ſequere hac, mea gnata, cum diis volentibus.* Plaut. Perſe. Tite-Live, au

Liv. I. Dec. iij. dit : *agite cum diis bene juvantibus.* Ennius, cité par Cicéron, dit : *doque volentibus cum magnis diis :* & Caton au chap. XIV. *de Re ruſt.* dit : *circumagi cum divis.*

Je pourrois rapporter pluſieurs autres exemples, pour faire voir que les meilleurs auteurs ont exprimé les prépoſitions, que nous diſons qui ſont ſouſentendues dans le cas de l'*ablatif abſolu.* S'agit-il de l'inſtrument? c'eſt ordinairement *cum*, avec, qui eſt ſouſentendu, *armis confligere ;* Lucius a dit, *aciibus inter ſe cum armis confligere cernit.* S'agit-il de la cauſe, de l'agent? Suppléez *à*, *ab* : *trajectus enſe*, percé d'un coup d'épée. Ovid. V. Faſt. a dit, *Pectora trajectus Lynceo Caſtor ab enſe :* & au ſecond livre des Triſtes, *Neve peregrinis tantum defendar ab armis.*

Je finirai cet article par un paſſage de Suétone, qui ſemble être fait exprès pour appuyer le ſentiment que je viens d'expoſer. Suétone dit qu'Auguſte, pour donner plus de clarté à ſes expreſſions, avoit coutume d'exprimer les *prépoſitions*, dont la ſuppreſſion, dit-il, jette quelque ſorte d'obſcurité dans le diſcours, quoiqu'elle en augmente la grâce & la vivacité. Suéton. C. Aug. n. 86. Voici le paſſage tout au long. *Genus eloquendi ſequutus eſt elegans & temperatum ; vitatis ſententiarum ineptiis, atque inconcinnitate, & reconditorum verborum, ut ipſe dicit, fœtoribus : præcipuamque curam duxit, ſenſum animi quam apertiſſimè exprimere : quod quo faciliùs efficeret, aut necubi lectorem vel auditorem obturbaret ac moraretur, neque* præpoſitiones *verbis addere, neque conjunctiones ſæpiùs iterare dubitavit, quæ detractæ afferunt aliquid obſcuritatis, etſi gratiam augent.*

Auſſi a-t-on dit de cet empereur, que ſa manière de parler étoit facile & ſimple, & qu'il évitoit tout ce qui pouvoit ne pas ſe préſenter aiſément à l'eſprit de ceux à qui il parloit. *Auguſti prompta ac profluens, quæ decebat principem, eloquentia fuit.* Tacit.

In divi Auguſti epiſtolis, elegantia orationis, neque moroſa neque anxia ; ſed facilis hercle & ſimplex. A. Gell.

Ainſi, quand il s'agit de rendre raiſon de la conſtruction grammaticale, on ne doit pas faire difficulté d'exprimer les *prépoſitions*, puiſqu'Auguſte même les exprimoit ſouvent dans le diſcours ordinaire, & qu'on les trouve ſouvent exprimées dans les meilleurs auteurs.

A l'égard du françois, nous n'avons point d'*ablatif abſolu*, puiſque nous n'avons point de *cas* : mais nous avons des façons de parler abſolues, c'eſt à dire, des phraſes où les mots, ſans avoir aucun rapport grammatical avec les autres mots de la propoſition dans laquelle ils ſe trouvent, y forment un ſens détaché qui eſt un inciſe équivalent à une propoſition incidente ou liée à une autre, & ces mots énoncent quelque circonſtance ou de temps ou de manière, *&c.* la valeur des termes & leur poſition nous font entendre ce ſens détaché.

En latin, la vûe de l'eſprit qui dans les phraſes de la conſtruction ſimple eſt énoncée par une prépoſition, eſt la cauſe de l'*ablatif* : *re confectâ* ; ces deux mots ne ſont à l'*ablatif* qu'à cauſe de la vûe de l'eſprit qui conſidère la choſe dont il s'agit comme faite & paſſée : or cette vûe ſe marque en latin par la prépoſition *à* : cette prépoſition eſt donc ſouſentendue, & peut être exprimée en latin.

En françois, quand nous diſons *cela fait*, *ce conſidéré*, *vû par la Cour*, *l'opera fini*, &c. nous avons la même vûe du paſſé dans l'eſprit : mais quoique ſouvent nous puiſſions exprimer cette vûe par la prépoſition *après*, &c. cependant la valeur des mots iſolés du reſte de la phraſe eſt équivalente au ſens de la prépoſition latine.

On peut encore ajouter que la langue françoiſe s'étant formée de la latine, & les latins retranchant la prépoſition dans le diſcours ordinaire, ces phraſes nous ſont venues ſans prépoſitions, & nous n'avons ſaiſi que la valeur des mots qui marquent ou le paſſé ou le préſent, & qui ne ſont point ſujets à la variété des terminaiſons, comme les noms latins ; & voyant que ces mots n'ont aucun rapport grammatical ou de ſyntaxe avec les autres mots de la phraſe, avec leſquels ils n'ont qu'un rapport de ſens ou de raiſon, nous concevons aiſément ce qu'on veut nous faire entendre. (*M.* DU *MARSAIS*).

(N.) ABOLIR, ABROGER. *Syn.*

ABOLIR ſe dit plus tôt à l'égard des coutumes ; & *Abroger*, à l'égard des lois. Le non-uſage ſuffit pour *l'abolition ;* mais il faut un acte poſitif pour l'*abrogation.*

Le changement de goût, aidé de la politique, a *aboli* en France les joûtes, les tournois, & les autres divertiſſements brillants. De grandes raiſons d'intérêt, & peut-être même de bonne diſcipline, ont été cauſe que la pragmatique ſanction a été *abrogée* par le concordat.

Les nouvelles pratiques font que les anciennes s'*aboliſſent.* La puiſſance deſpotique *abroge* ſouvent ce que l'équité avoit établi.

On voit l'intérêt particulier travailler avec ardeur à *abolir* la mémoire de certains faits honteux ; mais le temps ſeul vient à bout de tout *abolir*, & la gloire & le déshonneur. Le peuple romain a quelquefois *abrogé*, par pure haine perſonnelle, ce que ſes magiſtrats avoient ordonné de bon & d'avantageux à la république.

L'*abolition* d'une religion coute toujours du ſang ; & la victoire peut n'être pas attachée, en cette occaſion, à celui qui le répand, le perſécuté triomphant quelquefois du perſécuteur : c'eſt ainſi que le Chriſtianiſme a triomphé du paganiſme par le martyre des premiers fidèles. L'*abrogation* d'une loi fondamentale eſt ſouvent la cauſe de la ruine du prince ou du peuple, & quelquefois de tous les deux. (*L'abbé* GIRARD.) *Voyez* DÉROGATION, ABROGATION.

(N.) ABOMINABLE, DÉTESTABLE, EXÉCRABLE. *Syn.*

L'idée primitive & positive de ces mots, est une qualification de mauvais au suprême degré; en sorte qu'ils ne sont susceptibles ni d'augmentation ni de comparaison, que dans le cas où l'on veut donner au sujet qualifié le premier rang entre tous ceux à qui ce même genre de qualification pourroit convenir : ainsi, l'on dit, *la plus abominable* de toutes les débauches; mais l'on ne diroit pas, une débauche *très-abominable*, ni *plus abominable* qu'une autre. Exprimant par eux-mêmes ce qu'il y a de plus fort, ils excluent tous les modificatifs dont on peut faire accompagner la plupart des autres épithètes. Voilà en quoi ils sont synonymes.

Leur différence consiste en ce que l'*abominable* paroît avoir un rapport plus particulier aux mœurs; le *détestable*, au goût; l'*exécrable*, à la conformation. Le premier marque une sale corruption; le second désigne du mauvais ou de la dépravation; & le dernier exprime une extrême difformité.

Ceux qui passent d'une dévotion superstitieuse au libertinage, s'y plongent ordinairement jusque dans ce qu'il y a de plus *abominable*. Tel mets est aujourd'hui traité de *détestable*, qui faisoit chez nos pères l'honneur des meilleurs repas. Les richesses embellissent, aux yeux d'un homme intéressé, la plus *exécrable* de toutes les créatures. (*L'abbé* GIRARD.)

Je crois qu'il faut prendre la différence de ces mots dans leur étymologie. Sur ce pied-là, elle consiste en ce que l'*abominable* peut avoir des suites fâcheuses & de mauvais augure; que le *détestable* ne peut obtenir le témoignage ou l'approbation de personne; & que l'*exécrable* est entièrement contraire aux vûes de la Religion. Ainsi, un crime est *abominable*, à cause de ses suites; *détestable*, à cause de l'horreur qu'il inspire ou qu'il doit inspirer; *exécrable*, à cause de la proscription prononcée contre lui par les lois saintes de la Religion.

Voilà pourquoi l'*abominable* semble à l'abbé Girard avoir un rapport plus particulier aux mœurs; le *détestable*, au goût; & l'*exécrable*, à la conformation. Un crime *abominable* opère la corruption des mœurs, par le scandale de l'exemple & par ses autres suites; il est en soi le présage de la corruption. Ce qui choque le goût, physique ou intellectuel, doit être jugé *détestable*, parce qu'il n'obtiendra aucun témoignage d'approbation; un mets *détestable*, un discours *détestable*. Une laideur *exécrable* ne se dira que d'une personne dont la difformité est si choquante, qu'on ne pourroit l'admettre aux fonctions sacrées de la Religion, sans exposer la majesté du ministère aux suites du ridicule ou de l'aversion, qui ne regarderoit que le ministre. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ABONDANCE. (*Langues.*) Comme le langage ne nous a été donné que pour nous mettre en état d'exprimer ce que nous pensons des choses; la richesse & l'*abondance* des langues tient à la multiplicité des choses que connoissent les hommes qui les parlent, & des pensées qu'ils ont à l'occasion de ces objets de leur connoissance : car les savants & les personnes d'esprit qui s'en occupent, qui les méditent, qui les approfondissent, & qui veulent communiquer aux autres ce qu'ils y ont apperçu & découvert par leurs réflexions, se trouvent bientôt obligés d'inventer des mots capables de peindre avec précision & avec justesse les idées qu'ils en ont conçues; & ainsi se forment cette multitude de termes, qui énoncent, & les objets physiques, & les êtres moraux, & les différents aspects sous lesquels chacun peut les envisager à son gré.

« S'il y avoit sur la terre, dit Johnson, un idiome » invariable; ce seroit celui d'une nation sortie peu » à peu de la barbarie, séparée du reste des hommes, » uniquement occupée à satisfaire aux premiers be- » soins de la nature, n'ayant ni écriture ni livres, » & se bornant à l'emploi des mots d'un usage journa- » lier & commun suffisant à son petit nombre d'idées. » Cette nation laborieuse & ignorante pourroit dési- » gner long temps les mêmes objets par les mêmes » voies. Elle auroit beaucoup de noms d'êtres physi- » ques, & très-peu de noms d'êtres moraux : car les » premiers ne sont que pour le besoin, qui ne varie » guère non plus qu'eux; & les seconds sont pour la » richesse & le luxe des idées, qui n'a point de bor- » nes. Transformons cette nation sauvage, en un » peuple où les arts sont en vigueur; où les hommes » forment différents ordres; où les uns commandent, » & les autres obéissent; où les uns ne font rien, & » les autres travaillent toujours; où ceux qui ne sa- » vent ou ne veulent pas remuer leurs bras, trou- » vent une ressource glorieuse contre la paresse & » contre la faim, en remuant leurs idées : alors, dit » encore le même Johnson, les fainéants, dont l'u- » nique occupation est de révasser, multiplient à l'in- » fini les expressions pour suffire à l'instabilité de leurs » perceptions : à chaque accroissement de la science » réelle ou imaginaire, on voit naître de nouveaux » mots, de nouvelles locutions. Il en faut pour les » métiers, pour les arts, pour les sciences. Mais » sur tout il en faut une extrême *abondance*; si » la science est du nombre de celles qui s'exercent » au dedans de l'esprit, sur des objets qu'il a for- » gés & qu'il conçoit lui-même à peine, plus tôt » que sur des objets extérieurs; si l'art est plus tôt » d'appareil que de nécessité, tels que l'Éloquence » & la Poésie : car ce sont ceux-ci qui font la plus » grande dépense en mots; comme il arrive dans les » grands États, que ceux qui travaillent & servent » le moins, sont ceux qui consomment le plus. Sous » l'empire du besoin, l'esprit ne s'écarte guère au » dela des objets nécessaires : mais affranchi de ce » lien de sujétion, il s'échappe & bondit en liberté » dans les plaines de l'imagination, il change à » chaque instant de perceptions & d'idées. Avide de » nouveautés, curieux de découvrir, empressé de

transmettre

» tranſmettre ſes découvertes, amoureux de ſes chi» mères mêmes; il introduit la métaphore, les al» luſions inattendues, les termes figurés de toute eſ» pèce, les acceptions d'un même terme en mille » ſens détournés de leur vrai ſens originel, ou les » expreſſions d'un même ſens en mille termes qui n'y » avoient ci-devant aucun rapport : ce qui ouvre un » vaſte champ aux dérivations dénuées de toute ana» logie primitive. Alors les noms d'êtres moraux » *abondent* dans le langage, & viennent à paſſer de » bien loin les noms d'êtres phyſiques : la langue eſt » appelée riche; & en effet les gens riches ſont ceux » dont la dépenſe en ſuperflu & en commodités excède » de beaucoup celle du néceſſaire. Mais il arrive par » fois qu'à force de ſuperflu, le néceſſaire en ſouffre». (*Traité de la formation méchan. des langues*. ch. *jx*. n. 158.) « Cette variété de mots met dans les langues » beaucoup d'embarras & de richeſſe : elle eſt très» incommode pour le vulgaire & pour les philoſo» phes, qui n'ont d'autre but en parlant que de » s'expliquer clairement : elle aide infiniment au » poète & à l'orateur, en donnant une grande *abon» dance* à la partie matérielle de leur ſtyle. C'eſt le » ſuperflu qui fournit au luxe, & qui eſt à charge dans » le cours de la vie à ceux qui ſe contentent de la ſim» plicité. La plus riche langue du monde eſt l'arabe, » qui n'a pas épargné les ſynonymes, même aux » objets phyſiques; car elle a, dit-on, cinq-cents » mots pour ſignifier un *lion :* auſſi les arabes pré» tendent-ils qu'on ne peut la ſavoir en entier que par » miracle. Aucune nation n'a fait tant de cas de la » Poéſie que celle-ci, ni n'a eu un plus grand nom» bre de poètes. Quoique cette langue ſoit la plus » belle de toutes celles de l'Orient, une ſi exceſſive » *abondance* n'y pourroit-elle pas bien paſſer pour un » défaut? » (*Ib*. n. *161*.)

La profeſſion & les occupations des gens de lettres, principalement des poètes & des orateurs, ſont préſentées ici ſous un aſpect ſi propre à les avilir; que je ne me croirois pas aſſez juſtifié de l'avoir remis ſous leurs yeux, en leur en faiſant des excuſes, ni même en oppoſant une apologie à cette eſpèce de déclamation: je n'ai donc oſé la tranſcrire, que parce qu'en indiquant d'une manière aſſez vraie les ſources de l'*abondance* qui enrichit les langues, on y fait, ſans s'en douter, l'éloge des lettres; puiſqu'on eſt forcé de reconnoître que c'eſt à elles qu'on a l'obligation d'une aiſance, qu'à la vérité on n'eſtime pas aſſez. Il eſt, je l'avoue, bien ſingulier qu'un homme de lettres n'enviſage ceux qui s'en occupent, ainſi que lui, que comme *des fainéants, dont l'unique occupation eſt de rêvaſſer, & qui, faute de ſavoir ou de vouloir remuer leurs bras, trouvent une reſſource glorieuſe contre la pareſſe & contre la faim en remuant leurs idées.* Si l'homme n'étoit qu'un pur animal, dont le bonheur ne dépendît que de la ſatisfaction des beſoins phyſiques; les gens de lettres ne ſeroient en effet que des paraſites odieux, qui, dans leurs occupations oiſeuſes, tourneroient injuſtement à leur profit les travaux pénibles & uniquement néceſſaires de leurs ſemblables. Mais la raiſon, qui élève ſi fort l'homme au deſſus des brutes, dont le bon uſage l'égale preſque aux eſprits céleſtes, & dont la poſſeſſion en fait réellement l'image de Dieu même; cette raiſon n'a-t-elle pas auſſi ſes beſoins? Cette curioſité inquiète, qui croît en ſe ſatisfaiſant, eſt-elle plus condamnable que la faim que nous reſſentons auſſi involontairement? Abandonnerons-nous, pour n'exercer que nos bras, des études qui nous éloignent de la barbarie, de la brutalité, de la férocité? Comparez d'une part le huron & l'ours qui habitent les mêmes contrées; & d'autre part ce même huron & Homère, un hotentot & Fénelon : prononcez alors & mépriſez les lettres, ſi vous l'oſez.

Mais il eſt encore un autre article de ce paſſage, qui mérite une obſervation particulière; c'eſt la remarque que l'on y fait ſur la langue arabe, *qui n'a pas épargné les ſynonymes, même aux objets phyſiques; qui eſt, dit-on, la plus riche langue du monde; mais dont l'exceſſive* abondance *pourroit bien paſſer pour un défaut.* Car, dit ailleurs le ſavant magiſtrat, *cette variété de mots met dans les langues beaucoup d'embarras & de richeſſe; elle eſt très-incommode pour le vulgaire & pour les philoſophes, elle aide infiniment au poète & à l'orateur.*

Il me ſemble que ce jugement ne peut s'appliquer ſans reſtriction qu'à des ſynonymes parfaits & d'une ſignification identique; ce ſeroient les ſeuls qui puſſent donner l'*abondance* à la partie purement matérielle du ſtyle, les ſeuls qui puſſent fournir au luxe un vain ſuperflu. Mais ſi l'on ſuppoſe les ſynonymes différenciés par divers points de vûe; il eſt bien plus convenable de conclure, que l'*abondance* en eſt pour les philoſophes une reſſource admirable, puiſqu'elle leur donne le moyen de mettre dans leurs diſcours toute la préciſion & la netteté qu'exige la juſteſſe la plus métaphyſique; elle aide également au poète & à l'orateur, non pour la partie matérielle de leur ſtyle, mais à cauſe des moyens qu'elle leur adminiſtre d'affoiblir ou de fortifier à leur gré les traits de leurs pinceaux.

Quoi qu'il en ſoit, l'*abondance* pour une langue, conſiſte dans la réunion de toutes les locutions qui peuvent la rendre propre à énoncer toutes les idées avec préciſion, à en diſtinguer toutes les nuances avec juſteſſe, à traiter touts les ſujets avec intelligence, à prendre touts les ſtyles avec goût, en un mot, à parler de tout avec ſuccès.

A partir de cette définition, que je crois vraie, il eſt certain qu'il y a des langues plus ou moins *abondantes*, à raiſon des circonſtances qui les ont fixées au point où l'on en feroit la comparaiſon. La langue d'un peuple ſauvage, dont les beſoins ſont bornés au phyſique le plus groſſier, dont les idées dépendent des ſenſations fortuites, dont les liaiſons ſont momentanées & ſans conſiſtance, doit être néceſſairement un idiome très-pauvre. La langue d'un peuple policé, mais iſolé, tel qu'étoit anciennement le peuple juif, ſera moins pauvre ſans doute que celle des ſauvages: elle exprimera les idées qui naiſſent d'une aſſociation

permanente & réglée, du lien sacré de la religion, du commerce intérieur entre les concitoyens; mais elle n'aura pas l'*abondance* qui se trouve nécessaire... dans la langue d'une grande nation, qui a avec les nations voisines, des relations de commerce, de guerre, de paix, d'alliance, *&c.* La langue grèque nous paroît d'une *abondance*, qui est tous les jours & à tout propos, l'objet de nos éloges & de notre jalousie: nous croyons que la langue latine, quoique nous la jugions plus *abondante* encore qu'aucune de nos langues modernes, n'approchoit pas de l'*abondance* du grec; Cicéron néanmoins, qui apparemment connoissoit mieux que nous les ressources de sa langue, juge qu'à cet égard elle ne le cède pas à celle des grecs; *Quo in genere tantum profecisse videmur, ut à græcis ne verborum quidem copiâ vinceremur.* (I. Nat. deor. *jv.* 8.); & ailleurs, *Ita sentio & sæpe disserui, latinam linguam non modo non inopem, ut vulgo putarent, sed locupletiorem esse quam græcam.* (I. Fin. *iij.* 10.)

Mais que faut-il penser à ce sujet de la langue françoise? Si l'on én juge par la même règle & d'après les mêmes principes, il n'y eut jamais une nation plus avantageusement située pour procurer à sa langue toutes les ressources possibles, que la nation françoise. Placée vers le centre de l'Europe & étendant ses relations dans tous les États de cette partie du monde, par son influence dans la politique générale, par les branches multipliées de son commerce d'importation & d'exportation; composée des anciens restes des gaulois, des romains, qui après avoir soumis les indigènes s'étoient habitués & mêlés avec eux, des francs & autres peuples de la Germanie qui conquirent à leur tour le pays & lui donnèrent leur nom; faisant profession depuis plusieurs siècles d'une religion, qui s'est comme approprié la langue latine au milieu des idiomes que parlent ses prosélytes, dont les livres sacrés & les principaux monuments de doctrine sont écrits en hébreu & en grec; ayant d'ailleurs communiqué avec toutes les contrées de la terre habitable, d'abord par l'enthousiasme des croisades, puis par le zèle de ses missionnaires, enfin par ses établissements de commerce & ses guerres dans les deux Indes: rien ne lui a manqué pour observer, pour recueillir, pour se rendre propres une infinité d'idées éparses de toutes parts; & pour en introduire dans sa langue les expressions les plus précises, les plus énergiques, les plus heureuses, soit en les dérivant des racines de son propre fonds prises dans un sens propre ou dans un sens figuré, soit en les empruntant des étrangers qui avoient fourni les idées.

Il paroît par l'évènement que la langue françoise a mis à profit les occasions de s'enrichir, puisqu'elle jouït en effet de l'*abondance* la plus complette, & qu'elle n'a rien à envier à cet égard ni au latin ni au grec. Ces peuples anciens n'avoient pas une idée, que nous ne puissions rendre d'une manière ou d'une autre; & nous en avons une infinité qui leur étoient inconnues, & pour lesquelles il n'étoit pas possible qu'ils nous laissassent des noms. S'ils ont su caractériser l'expression d'une même idée principale par des nuances fines & délicates; voyez le livre des *Synonymes françois* de l'abbé Girard, qui n'est qu'un essai, & que de bons écrivains se feront apparemment un mérite d'augmenter; voyez tous ceux qu'on y a ajoutés dans cet ouvrage: tout cela n'atteste-t-il pas que nous ne le cédons pas aux anciens, ou que nous l'emportons peut-être sur eux en ce point? S'il est question des sujets que la parole peut traiter, avons-nous à nous plaindre dans aucun genre? La Théologie, la Morale, la Jurisprudence, la Politique, le Commerce, la Marine, la Physique, la Métaphysique, la Chasse, l'Équitation, la Tactique, l'Architecture civile, militaire, ou hydraulique, les sciences, les beaux arts, les arts méchaniques, les métiers; il n'y a rien dont notre langue ne puisse parler d'une manière lumineuse, précise, intéressante, & utile: ou plus tôt il n'est aucun de ces objets qui n'ait été en françois la matière de plusieurs excellents ouvrages, & quant au fonds & quant à la forme. S'agit-il des différents styles? Il ne faut qu'ouvrir les bons livres en tout genre qui font la gloire de notre langue: on la trouvera folâtre dans Rabelais; énergique dans Montagne; naïve dans la Fontaine; harmonieuse dans Malherbe & Fléchier; pleine de douceur dans Racine & Fenelon; onctueuse dans Massillon; vigoureuse dans Boileau, Paschal, & Bourdaloue; sublime dans Corneille & Bossuet.

Il ne faut pas dissimuler toutefois, que beaucoup de nos meilleurs écrivains se plaignent fréquemment & énergiquement de la pauvreté de notre langue: M. de Voltaire lui-même, qui a fait de cette langue tout ce qu'il a voulu; qui l'a montée sur tous les tons; qui semble l'avoir maitrisée dans ses vers & dans sa prose; qui, dans les deux genres, l'a trouvée, à son gré, claire ou énergique, douce ou vigoureuse, badine ou grave, simple ou fleurie, naïve ou sublime; M. de Voltaire ne laisse pas d'accuser cette langue de pauvreté. Mais ses œuvres déposent le contraire.

Dans une lettre qu'il m'écrivoit au sujet de ma *Grammaire générale*, « C'est, me disoit-il en parlant de notre langue, une indigente orgueilleuse, » qui craint qu'on ne lui fasse l'aumône ». C'étoit se plaindre tout à la fois de sa prétendue disette, & des difficultés qu'on oppose réellement à l'introduction des mots nouveaux, des tours insolites, des phrases extraordinaires. Mais qu'il me soit permis d'observer, que les scrupules de notre langue à cet égard, ne viennent que du sentiment qu'elle a de ses richesses véritables, & de la sagesse qui les fait consister dans le nécessaire, non dans un vain superflu. On loue la *langue angloise* (*Encyclop.* sous ce mot), de ce qu'elle « emprunte, de toutes les langues, de » tous les arts, & de toutes les sciences, les mots » qui lui sont nécessaires; & ces mots, ajoûte-t-on, » sont bientôt naturalisés dans une nation libre & savante ». Je consens qu'on donne à cette facilité de la langue angloise, des louanges pareilles à celles

qui étoient dues aux premiers efforts des hollandois, pour établir, ſur les reſſources du commerce, la fortune de leur ſouveraineté nouvelle : mais leur activité venoit alors de leur indigence, & l'atteſtoit; & l'on peut aſſurer hardiment, que la facilité avec laquelle l'anglois adopte tous les termes qu'on lui préſente, eſt pareillement une preuve de la ſtérilité de ſon fonds propre & du beſoin qui autoriſe les emprunts.

D'ailleurs le génie de notre langue, à l'égard des nouveautés, n'eſt pas ſi excluſif qu'on le fait entendre; il n'eſt que circonſpect: s'il exclut le ſuperflu, qui embarraſſe plus qu'il n'enrichit; il admet toujours le néceſſaire, qui contribue à la véritable richeſſe. Il ne veut pas qu'on prodigue, dans un diſcours, les mots nouveaux, dont la multitude y répandroit l'obſcurité & en feroit une énigme; *In verbis etiam tenuis cautuſque ſerendis* (Hor. *art. poët.* 46): il exige que ce mot qu'on oſe riſquer ſoit placé de manière, que ceux qui l'accompagnent deviennent comme ſes interprètes; *Dixeris egregiè, notum ſi callida verbum reddiderit junctura novum* (Ib. 47): il entend qu'on n'ait recours à l'innovation que dans un beſoin réel; *Si forte neceſſe eſt indiciis monſtrare recentibus abdica rerum* (Ib. 48): mais à ces conditions, il permet aux modernes tout ce qu'il a bien fallu permettre aux anciens, ſans quoi la langue ou n'exiſteroit pas ou ne ſeroit encore qu'un jargon pauvre & groſſier; *Ego cur acquirere pauca, ſi poſſum, invideor; quum lingua Catonis & Ennî ſermonem patrium ditaverit, & nova rerum nomina protulerit?* (Ib. 55): il reconnoît l'impreſcriptibilité de ce droit, ſeulement en ſoumet-il l'exercice aux loix de l'analogie & aux bienſéances de la diſcrétion; *Licuit ſemper que licebit ſignatum præſente notâ procudere nomen* (Ib. 58); *dabitur que licentia ſumpta pudenter* (Ib. 51).

J'avoue que Vaugelas répète ſans fin, qu'il ne nous eſt pas permis de faire de nouveaux mots, que ce que dit Horace de cette permiſſion ne regarde que la langue latine, & que notre langue eſt plus ſage, plus modeſte, plus retenue. Tout cela eſt démenti par le droit & par le fait.

Par le droit. Pourquoi ſerions-nous, plus tôt que les latins, privés d'une reſſource, qui eſt offerte à tous par la nature, qui eſt réclamée chez tous par la raiſon, & que la perpétuelle inſtabilité du langage rend néceſſaire par tout? pourquoi ne ferions-nous pas, pour enrichir notre langue, à l'imitation des latins, ce que les latins ont pu faire & ont fait, pour enrichir la leur, à l'imitation des grecs? *Dabitis enim profectò ut in rebus inuſitatis, quod græci ipſi faciunt à quibus hæc jam diu tractantur, utamur verbis interdum inauditis* (Cic. *I. Acad. quæſt.* vj. 24): *Aut enim nova ſunt rerum novarum facienda nomina, aut ex aliis transferenda: quod ſi græci faciunt, qui in iis rebus tot jam ſæcula verſantur; quanto id magis nobis concedendum eſt, qui hæc nunc primum tractare conamur?* (Ib. vij. 25). Le penchant à l'imitation eſt un goût général, heureuſement attaché à la nature humaine, lequel eſt le ſeul fondement légitime de l'uſage & de l'analogie, & qui, comme tous les autres penchants naturels, doit, non pas être détruit ou contrarié ſans meſure, mais ſeulement aſſujetti aux règles les plus propres à en aſſûrer l'utilité.

Par le fait. N'avons-nous pas vu naître, même de nos jours, beaucoup de mots qui ont été favorablement accueillis? Voici ce que dit M. de Voltaire (VII. diſc. *ſur le vraie vertu*), du mo de *Bienfaiſance* introduit par l'abbé de S. Pierre

Certain légiſlateur, dont la plume féconde
Fit tant de vains projets pour le bien de ce monde,
Et qui depuis trente ans écrit pour des ingrats,
Vient de créer un mot qui manque à Vaugelas;
Ce mot eſt *Bienfaiſance* : il me plaît; il raſſemble;
Si le cœur en eſt cru, bien des vertus enſemble.
Petits Grammairiens, grands précepteurs des ſots,
Qui peſez la parole & meſurez les mots,
Pareille expreſſion vous ſemble haſardée;
Mais l'univers entier doit en chérir l'idée.

Ce qui eſt arrivé à ce mot, eſt arrivé à mille autres, & arrivera à tous ceux qui ſe préſenteront avec le même beſoin, revêtus des mêmes livrées de l'analogie, accompagnés des mêmes précautions ſuggérées par la modeſtie, & placés d'abord de manière à tirer de ceux qui les environnent la lumière dont ils ont beſoin pour être entendus. Si l'on recueilloit un grand nombre de termes de cette eſpèce, riſqués par des écrivains de marque, & de tours nouveaux introduits dans la phraſe françoiſe; & qu'on y ajoutât les obſervations raiſonnables que chaque article exigeroit: on feroit aiſément voir qu'il ne nous manque aucune des reſſources néceſſaires, pour procurer à notre langue toute l'*abondance* que peuvent exiger les véritables beſoins de la parole.

Je ne prétends pas dire, que notre françois puiſſe pour cela exprimer en un ſeul mot beaucoup d'idées, que d'autres idiomes rendent de cette manière. Cela eſt ſi peu néceſſaire pour conſtituer l'*abondance*, qu'il n'y a aucune langue cultivée qui puiſſe ſe flatter de pouvoir à cet égard l'emporter ſur aucune autre. Si quelques idées que nous ne pouvons rendre que par des circonlocutions, ont paru dignes d'un mot qui leur fût propre en allemand, par exemple, en italien, en eſpagnol, *&c*; nous avons en revanche d'autres termes, dont ces langues n'ont l'équivalent que dans des circonlocutions. D'ailleurs ſi l'on penſe à la quantité prodigieuſe, & peut-être infinie, d'idées totales différentes qui pourroient réſulter des combinaiſons poſſibles de toutes les idées connues; l'eſpèce d'*abondance* que donneroit une pareille nomenclature, loin d'être une richeſſe, ne ſeroit au fond qu'une ſurcharge embarraſſante, qui, par

la difficulté d'apprendre, de retenir, & d'apprécier tant de termes différents, auroit, d'une manière encore plus désagréable, tous les inconvénients de l'indigence la plus étroite.

Mais ce que nous ne pouvons exprimer par un seul mot, nous pouvons toujours le rendre par plusieurs; & c'est la ressource de tous les idiomes en pareil cas. Si quelquefois, dans une composition soignée, nous sentons le besoin qu'il y auroit de rendre sensible, par un terme unique & propre, une idée principale, qui court le risque d'être en quelque sorte délayée & perdue dans la foule des mots rassemblés pour l'énoncer; pourquoi, en prenant les précautions indiquées par Horace & par le bon sens dont il n'est en cela que l'interprête, ne risqueroit-on pas ces termes nécessaires, dont l'emploi sur le champ justifieroit le besoin? « Je » ne vois pas, dit Quintilien, ce qui nous les feroit » si fort dédaigner; si ce n'est que nous ne nous » faisons pas justice à nous-mêmes, & que nous » contribuons ainsi à la pauvreté de notre langue. » Il est néanmoins de ces mots risqués qui se soutiennent: car premièrement il y en a qui sont » anciens aujourd'hui, qui autrefois ont été nouveaux; & il en est d'autres qui sont en usage » depuis fort peu de temps ». Il cite ici plusieurs exemples des deux espèces, par rapport à sa langue; puis il tire sa conclusion: « Il faut donc avoir la » même hardiesse: car je ne suis pas de l'avis de » Celsus, qui ne veut pas que l'orateur fasse des » mots nouveaux. En effet, parmi les mots, les » uns étant, comme dit Cicéron (III. *de Orat.* » xxxvij. 149). primordiaux, c'est-à-dire, fixés » au sens de la première institution, les autres » ayant été trouvés depuis & formés de ceux-là; » quoique nous n'ayons pas le pouvoir d'en employer » d'autres à la place de ceux qu'ont fabriqués ces » grossiers fondateurs du langage; toutefois le privilège accordé à leurs descendants, de faire des » mots nouveaux par dérivation, par inflexion, » par composition, en quel temps a-t-il été aboli? » Et si un terme paroît un peu trop hasardé, il » faut le présenter avec des précautions qui l'appuyent; *pour ainsi dire, s'il est permis de le* » *dire, en quelque manière, permettez-moi ce* » *terme, &c.* ».

Quæ cur tantoque aspernemur, nihil video; nisi quod iniqui judices adversùs nos sumus, ideòque paupertate sermonis laboramus. Quædam tamen perdurant: nam & quæ vetera nunc sunt, fuerunt olim nova; & quædam in usu perquam recentia... Audendum itaque: neque enim accedo Celso, qui ab oratore verba fingi vetat. Nam quum sint eorum alia, ut dicit Cicero, nativa, id est, quæ significata sunt primo sensu; alia reperta, quæ ex his facta sunt: ut jam nobis ponere alia, quam quæ illi rudes homines primique fecerunt, fas non sit; at derivare, flectere, conjungere, quod natis postea concessum est, quando desiit licere? Et si quid periculosiùs finxisse videbimur, quibusdam remediis præmuniendum est; Ut ita dicam, si licet dicere, quodam modo, permitte mihi sic, *&c.* (*Instit.* VIII. iij). (*M. Beauzée.*)

* ABONDANCE, f. f. (*Belles-Lettres.*) Il y a dans le style une *abondance* qui en fait la richesse & la beauté: c'est une affluence de mots & de tours heureux, pour exprimer les nuances des idées, des sentiments, & des images.

Il y a aussi une *abondance* vaine, qui ne fait que déguiser la stérilité de l'esprit & la disette des pensées, par l'ostentation des paroles.

Soit qu'on veuille toucher ou plaire, ou même instruire simplement, l'*abondance* du style suppose l'*abondance* des sentiments & des idées que produit un sujet fécond, digne d'être dèveloppé. C'est alors que la pensée & l'expression coulent ensemble à pleine source: *rerum enim copia verborum copiam gignit.* Cic. *III. De or. l. 3.*

La peine qu'on se donne pour enrichir des sujets stériles, pour agrandir de petits objets, est au moins inutile & souvent importune.

Chapelain, qu'on a voulu donner pour un homme de goût en fait de Poésie, & qui n'avoit pas même l'idée de la grâce & de la beauté poétique, emploie, à décrire les charmes & la parure d'Agnès Sorel, quarante vers dans le goût de ceux-ci:

On voit hors des deux bouts de ses deux courtes manches
Sortir à découvert deux mains longues & blanches,
Dont les doigts inégaux, mais tous ronds & menus,
Imitent l'embonpoint des bras longs & charnus.

L'art de peindre en Poésie, est l'art de toucher avec esprit; & l'*abondance* consiste alors à faire beaucoup avec peu, c'est à dire, à donner à l'imagination, par quelques traits légèrement jetés, à quoi s'exercer elle-même.

Voyez dans trois vers de Virgile, comme Vénus est peinte en chasseresse:

Namque humeris, de more, habilem suspenderat arcum
Venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
Nuda genu, nudosque sinus collecta fluentes.

(¶ Cependant, lorsque la Poésie est du genre de ces petits tableaux qui veulent être vus de près, & que le mérite essentiel en est dans les détails, comme dans les métamorphoses d'Ovide & les sonnets de Pétrarque, l'*abondance* du style peut s'y répandre. Il en est de même dans l'Épopée, quand le sujet & l'action principale n'attachent pas assez pour exclure l'amusement d'une description détaillée: ainsi, dans son poëme folâtre, l'Arioste s'est permis une peinture de la beauté d'Alcine, que le Tasse & Virgile n'ont pas osé, ou n'ont pas daigné faire de la beauté d'Armide & de Didon. Il faut avouer que dans son genre c'est un chef-d'œuvre d'élégance, & que, dans un poëme sérieux, si la situation étoit tranquille, on auroit bien de la peine à blâmer un luxe si voluptueux.

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me'finger san pittori industri;
Con bionda chioma, lunga ed annodata;
Oro non è che più risplenda e lustri.
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose, e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.
Sotto duo negri e sottilissimi archi,
Son duo negri occhi, anzi duo chiari soli,
Pietosi a riguardare, a mover parchi:
Intorno a cui par ch'amor scherzi e voli,
E ch'indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezzo il viso scende,
Che non trova l'Invidia ove l'emende.
Sotto quel stà, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro:
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude ed apre un bello e dolce labro.
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozzo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch'apre a sua posta in terra il paradiso.
Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte;
Il collo è tondo, il petto è colmo e largo:
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono, e van, come onda al primo margo,
Quando piacevol'aura il mar combatte.
Non potria l'altre parti veder Argo;
Ben si può giudicar che corrisponde
A quel che appar di fuor, quel che s'asconde.

Mais, quoique, dans tous ces détails, la délicatesse du pinceau soit au plus haut point, la vérité, pourtant, est qu'ils seroient placés dans un conte de la Fontaine, & déplacés dans la Henriade.)

Une sage *abondance* a lieu non seulement dans la poésie descriptive, mais dans l'expression des sentiments où l'ame se répand, dans les réflexions où elle se repose. Virgile, & Racine son rival, en ont mille exemples.

C'est une précieuse *abondance* que celle qui, réunie avec la précision, dont on la croiroit ennemie, rassemble dans le plus petit espace tous les traits d'un riche tableau, comme dans ces vers d'Horace, qu'on ne traduira jamais:

Qua pinus ingens albaque populus
Umbram hospitalem consociare amant
Ramis, & obliquo laborat
Lympha fugax trepidare rivo.

Un nouveau charme de l'*abondance*, c'est l'air de négligence & de facilité dans celui qui prodigue les richesses du style avec celles du génie. Cette rare félicité, si j'ose m'exprimer ainsi, règne dans le style de la Fontaine & dans celui d'Ovide. Mais l'*abondance* de la Fontaine est celle de la nature dans sa beauté simple, naïve, & variée à l'infini: elle est d'autant plus merveilleuse, qu'elle naît de sujets que l'on croiroit stériles, & qu'elle en naît sans l'effort du travail: celle d'Ovide, sans être plus pénible, tient de l'art, & va jusqu'au luxe. Des différentes faces sous lesquelles Ovide présente une pensée, ou des nuances variées qu'il démêle dans un sentiment, chacune plairoit, si elle étoit seule: mais la foule en est fatiguante; & à côté de la richesse on apperçoit enfin l'épuisement.

La poésie allemande surabonde en détails, dans les peintures physiques; la poésie italienne, dans l'analyse des sentiments, donne souvent dans le même excès.

La passion donne lieu à l'*abondance* du style, dans les moments où l'ame se détend & se soulage par des plaintes:

Les foibles déplaisirs s'amusent à parler.

Mais, lorsque le cœur est saisi de douleur, enflé d'orgueil ou de colère, la précision & l'énergie en sont l'expression naturelle. Il arrive cependant quelquefois que l'*abondance* contribue à l'énergie, comme dans ces vers de Didon:

Sed mihi vel tellus optem priùs ima dehiscat,
Vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,
Pallentes umbras Erebi, noctemque profundam,
Ante, Pudor, quam te violo, aut tua jura resolvo.

On voit là une femme qui sent sa foiblesse, & qui, tâchant de s'affermir par un nouveau serment, le fait le plus inviolable & le plus effrayant qu'il lui est possible: ainsi, cette rédondance de style,

Pallentes umbras Erebi, noctemque profundam,

est l'expression très-naturelle de la crainte qu'elle a de manquer à sa foi.

Il en est de même toutes les fois que la passion s'accroît à mesure qu'elle s'exhale: comme dans les imprécations de Didon, & de Camille dans les Horaces; comme dans les protestations que fait Achille au 9ᵉ livre de l'Iliade, de ne jamais se laisser fléchir.

Quand le caractère de celui qui parle est austère & grave, l'expression doit être pleine, forte, & précise. Fernand Cortès, à son retour du Mexique, rebuté par les ministres de Philippe II, & n'ayant pu approcher de lui, se présente sur son passage & lui dit: *Je m'appelle Fernand Cortès; j'ai conquis plus de terres à Votre majesté, qu'elle n'en a hérité de l'empereur Charles-Quint son père; & je meurs de faim.* Voilà de l'éloquence.

L'entretien de Caton & de Brutus, dans la Pharsale, seroit sublime s'il n'étoit pas diffus. Lucain étoit jeune; & l'ambition d'un jeune homme est d'étonner en renchérissant sur lui-même. Le comble de l'art est de s'arrêter où s'arrêteroit la nature.

Virgile & Racine ſont des modèles de cette ſobriété ; Homère & Corneille n'ont pas ce mérite.

Par tout où la philoſophie eſt ſuſceptible d'éloquence, elle permet au ſtyle une *abondance* ménagée. Voyez Plutarque exprimant le délire & les angoiſſes de l'homme ſuperſtitieux.

Voyez dans l'*Hiſtoire Naturelle* toutes les richeſſes de la langue, employées à décrire la beauté du paon & la férocité du tigre.

(¶ Le genre oratoire eſt celui où les richeſſes de la penſée & du ſtyle peuvent ſe répandre le plus abondamment. *Voyez* AMPLIFICATION. Les anciens orateurs en aimoient l'excès même, dans leurs diſciples. M. Antoine diſoit de l'un des ſiens : *Hunc ego* (Sulpicium) *cum primùm, in cauſâ parvulâ, adoleſcentulum audivi . . . . oratione celeri & concitatâ (quod erat ingenii), & verbis efferveſcentibus & paulo nimium redundantibus (quod erat ætatis); non ſum aſpernatus. Volo enim ſe efferat in adoleſcente fecunditas : nam faciliùs, ſicut in vitibus, revocantur ea quæ ſeſe nimium profuderunt, quam, ſi nihil valet materies, nova ſarmenta culturâ excitantur. Ita volo eſſe in adoleſcente unde aliquid amputem : non enim poteſt eſſe in eo ſuccus diuturnus, quod nimis celeriter eſt maturitatem aſſequutum.* Mais il vouloit que ce même jeune homme apprît à ſe corriger de cette *abondance* vicieuſe, & qu'il imitât les laboureurs qui font paître leur blé en herbe : *In ſummâ ubertate ineſt luxuries quædam, quæ ſtylo depaſcenda eſt. II.* De or.

Le vice du ſtyle oppoſé à cette *abondance*, eſt la sèchereſſe & la ſtérilité. On s'en apperçoit aiſément, lorſque, ſur un ſujet qui demande à être approfondi & développé, l'écrivain demeure, comme Tantale, au milieu d'un fleuve, haletant, ſi j'oſe le dire, après l'expreſſion, ou plus tôt, après la penſée, qui ſemble lui échapper au moment qu'il croit la ſaiſir.

Mais un défaut plus fatigant encore, eſt cette loquacité importune, qui s'eſt introduite parmi nous dans le barreau & dans la chaire.)

Le barreau moderne, où, en dépit de la raiſon & de l'équité, l'éloquence paſſionnée veut dominer comme dans la tribune, retentit de déclamations : c'eſt un débordement de paroles, auquel il ſeroit bien à ſouhaiter qu'on pût mettre une digue. Comment démêler la vérité dans le chaos des plaidoiries ? Combien de fois les juges ne pourroient-ils pas dire aux avocats, ce que les lacédémoniens diſoient à certain harangueur prolixe : *Nous avons oublié le commencement de ta harangue, ce qui eſt cauſe que n'ayant pas compris le milieu, nous ne ſaurions répondre à la fin ?*

C'eſt encore pis, s'il eſt poſſible, pour l'éloquence de la chaire. L'uſage de parler une heure ſur un ſujet ſtérile ou ſimple ; la méthode établie de diviſer, de ſubdiviſer, de prouver ce qui eſt évident, ou d'expliquer ce qui eſt ineffable ; d'analyſer, d'amplifier ce qui demanderoit, pour frapper les eſprits, des touches fortes & de grands traits : voilà ce qui ne fait que trop ſouvent de l'éloquence de la chaire un babil, dont la volubilité nous étourdit, & dont la monotonie nous endort.

Il eſt certain que les grandes vérités morales & religieuſes, dont la chaire doit retentir, exigent quelquefois des développements ; & c'eſt là que le ſtyle doit employer ſon *abondance*, mais avec l'économie que le goût & la raiſon preſcrivent.

Le Sage eſt ménager du temps & des paroles,

ſur tout lorſqu'il occupe tout un peuple aſſemblé.

Ecoutez Maſſillon, parlant de la tolérance religieuſe. « L'Égliſe n'oppoſa jamais aux perſécutions » que la patience & la fermeté ; la foi fut le ſeul » glaive avec lequel elle vainquit les tyrans. Ce ne » fut pas en répandant le ſang de ſes ennemis qu'elle » multiplia ſes diſciples : le ſang de ſes martyrs » tout ſeul fut la ſemence des fidèles. Ses premiers » docteurs ne furent pas envoyés dans l'univers » comme des lions, pour porter par tout le meurtre » & le carnage, mais comme des agneaux, pour » être eux-mêmes égorgés. Ils prouvèrent, non en » combattant, mais en mourant pour la foi, la » vérité de leur miſſion ».

Ecoutez le même, prêchant la bienfaiſance à un jeune roi. « Toute cette vaine montre qui vous » environne, lui dit-il, eſt pour les autres ; ce » plaiſir (le plaiſir de faire du bien) eſt pour vous » ſeul : tout le reſte a ſes amertumes, ce plaiſir ſeul » les adoucit toutes. La joie de faire du bien eſt » tout autrement douce & touchante que la joie » de le recevoir : revenez-y encore ; c'eſt un plaiſir » qui ne s'uſe point : plus on le goûte, plus on ſe » rend digne de le goûter. On s'accoutume à ſa » proſpérité propre, & on y devient inſenſible ; » mais on ſent toujours la joie d'être l'auteur de » la proſpérité d'autrui ».

On voit là ſans doute la même idée revenir, & ſe préſenter ſous des traits qui ſemblent les mêmes, mais dont chacun la rend plus vive & plus touchante, & qui, pour émouvoir le cœur, ont la force de l'eau qui tombe goutte à goutte ſur le rocher qu'elle amollit enfin.

(¶ On voit dans Ciceron mille exemples de cette *abondance*. Il faiſoit un précepte de l'employer à *tenir l'eſprit de l'auditeur long temps attaché ſur une même penſée* (orat.) ; & de cet art qu'il enſeignoit, il eſt lui-même le plus parfait modèle : je n'en citerai qu'un ſeul trait, pris de la harangue pour Marcellus, à qui Céſar avoit fait grace : *In armis militum virtus, locorum opportunitas, auxilia ſociorum, claſſes, commeatus, multum juvant : maximam verò partem, quaſi ſuo jure, Fortuna ſibi vindicat ; & quidquid eſt proſperè geſtum, id penè omne ducit ſuum. At verò hujus gloriæ, C. Cæſar, quam es paulo ante adeptus* (Clementiæ & manſuetudinis), *ſocium habes neminem : totum hoc, quantumcumque eſt, quod certè maximum eſt,*

totum est, inquam, tuum; nihil sibi ex istâ laude centurio, nihil præfectus, nihil cohors, nihil turma decerpit. Quin etiam illa ipsa rerum humanarum domina, Fortuna, in istius se societatem gloriæ non offert : tibi cedit; tuam esse totam & propriam fatetur).

L'*abondance* du sentiment n'est pas fatigante, comme celle de l'esprit; aussi n'y a-t-il que les sujets pathétiques sur lesquels il soit possible de *parler d'abondance* : expression qui peint vivement cette sorte d'éloquence, où, sans préparation comme sans ordre & sans suite, une ame, pleine d'un grand sujet & profondément pénétrée, répand avec impétuosité les sentiments dont elle est remplie, & fait passer dans toutes les ames ses rapides émotions.

On a vu dans nos chaires des effets surprenants du pouvoir de cette éloquence : le véhément Bridaine a déchiré plus de cœurs & fait couler plus de larmes que le savant & profond Bourdaloue, &, si j'ose le dire, que le sublime Bossuet.

Mais lorsque la force de l'éloquence doit résulter de l'ordre & de l'enchaînement des idées, c'est une imprudence de se livrer à l'inspiration du moment, à moins qu'une longue habitude de l'élocution n'ait mis l'orateur en état de s'abandonner à sa véhémence, sans rien perdre de la méthode pressante du raisonnement. Ce sont des exceptions rares, à ce que Plutarque avoit observé des *Oraisons faites à l'imprévu*. « Elles sont pleines, dit-il, de grande nonchalance & de beaucoup de légèreté; car ceux » qui parlent ainsi à l'étourdi, ne savent là où il » faut commencer, ni là où ils doivent achever; & » ceux qui s'accoutument ainsi à parler à la volée, » outre les autres fautes qu'ils commettent, ils ne » savent garder mesure ni moyen en leurs propos, » & tombent dans une merveilleuse superfluïté de » langage ».

On raconte à ce propos qu'en Italie, où les prédicateurs parlent assez communément d'*abondance*, l'un d'eux prêchant sur le pardon des ennemis, après s'être efforcé de persuader à ses auditeurs, qu'il falloit non seulement pardonner à ses ennemis & ne pas leur vouloir du mal, mais encore les aimer & leur faire du bien, emporté par sa véhémence, reprit ainsi : *Mais, me direz-vous, je n'ai point d'ennemis : vous n'avez point d'ennemis, mes freres! & le monde, le péché, la chair, ne sont-ils pas vos ennemis?*

C'est ainsi qu'un orateur dont la marche n'est point réglée, risque souvent de s'égarer.

Il faut avouer cependant qu'il n'y a que cette façon de produire les grands effets de l'éloquence, & de saisir tous les avantages du lieu, du moment, de son émotion propre & de celle des auditeurs; & voilà pourquoi Bourdaloue disoit d'un missionnaire de son temps : *On rend à ses sermons les bourses que l'on vole aux miens.* Les missionnaires ont en effet cet avantage inestimable sur les prédicateurs étudiés. Il est le même au barreau, pour les avocats qui parlent d'*abondance*, sur ceux qui froidement récitent le plaidoyer qu'ils ont écrit. Ce talent, que Fénelon vouloit que l'on acquît, demande un grand travail, & suppose les dons les plus précieux de la nature : il est cependant quelquefois porté si loin par l'habitude, qu'il y a des orateurs dont l'élocution même gagne à n'être point travaillée, & qui parlent mieux d'*abondance* qu'ils n'écrivent en composant.

(¶ Dans les écoles de l'éloquence, la Jeunesse romaine s'exerçoit à parler ainsi; & Crassus, qui, en reconnoissant l'utilité de cet usage, trouvoit cependant préférable celui de s'appliquer à écrire avec réflexion; *etsi utile est etiam subito sæpe dicere, tamen illud utilius, sumpto spatio ad cogitandum, paratiùs atque accuratiùs dicere* : Crassus étoit lui-même de tous les orateurs le plus en état de parler d'*abondance*, par les études infatigables qu'il avoit faites, par l'immense trésor de connoissances & de pensées qu'il avoit amassé, mais sur tout par les exercices habituels de sa jeunesse. *Voyez* l'article Rhétorique.

Voici un exemple de cette promptitude avec laquelle il parloit sur le champ. Comme il plaidoit en faveur de Plancus, contre un M. Brutus son accusateur, homme peu digne de son nom, & au moment qu'il lui reprochoit sa dissipation & ses vices, il vit du haut de la tribune passer le convoi d'une vieille femme de la famille *Junia*. Il s'interrompit, & adressant la parole à Brutus : « Lève-» toi, lui dit-il, regarde cette femme que l'on » porte au tombeau. Que veux-tu qu'elle dise de » toi à ton père, à tes ancêtres, à ces illustres » morts, dont les images l'accompagnent; à ce » Brutus, par qui ce peuple fut délivré de la » domination des rois? A quoi, de quelle gloire, » ou de quelle vertu leur dira-t-elle que tu t'oc-» cupes? A augmenter ton patrimoine? Cela seroit » peu digne de ta noblesse, à la bonne heure; » mais pour la soutenir, il ne te reste rien : ta » débauche a tout dissipé. Dira-t-elle que tu t'ap-» pliques à l'étude du droit civil? Ce seroit imiter » ton père : mais des débris des meubles de sa » maison que tu as vendue, tu n'as pas même con-» servé le siège où il étoit assis lorsqu'on le con-» sultoit. A la science militaire? Tu n'as vu de ta » vie un camp. A l'éloquence? Mais tu n'en as » aucune : tout ce que tu peux faire, & de ta voix » & de ta langue, c'est de gagner quelque salaire » à ce honteux métier de calomniateur. Et tu oses » voir la lumière, envisager ce peuple, te montrer » au *forum*, paroître dans la ville en présence des » citoyens! & tu ne frémis pas de honte en re-» gardant cette femme morte, & les images de tes » ancêtres, dont tu es non seulement hors d'état » d'imiter les exemples, mais de loger les simu-» lacres » : *Tu illam mortuam, tu imagines ipsas non perhorrescis, quibus non modo imitandis, sed ne collocandis quidem tibi ullum locum reliquisti?* L'original de ce morceau est dans le second livre *de l'orateur*; & l'un des interlocuteurs

du dialogue, Antoine, en le citant, s'écrie : *Proh dii immortales ! quæ fuit illa, quanta vis ! quam inexpectata ! quam repentina !*

Long temps avant Craſſus, Galba avoit montré une facilité prodigieuſe à parler, ſi non d'*abondance*, au moins avec très-peu de préparation. Voyez au livre *des Orateurs célèbres* ce que Cicéron en raconte. Lælius, l'ami de Scipion, doué d'une éloquence douce & polie, mais peu nerveuſe, avoit plaidé deux fois une cauſe importante ſans en décider le ſuccès. Il eut la modeſtie de conſeiller à ſes clients de recourir à Galba : celui-ci ſe défendit d'abord de parler après Lælius; mais enfin cédant aux inſtances qu'on lui faiſoit, il employa, dit Cicéron, une demi-journée à étudier la cauſe. Le lendemain ſes clients le trouvèrent au milieu de ſes ſcribes, dictant à pluſieurs à la fois, avec la même véhémence que s'il avoit plaidé. C'étoit l'heure de l'audience. Il ſortit tout ému ; & en arrivant au barreau, il parla avec tant d'éloquence, que d'un bout à l'autre de ſon plaidoyer il fut applaudi par acclamation. *Quid multa ? magnâ expectatione, plurimis audientibus, coram ipſo Lælio, ſic illam cauſam, tantâ vi tantâque gravitate dixiſſe Galbam, ut nulla ferè pars orationis ſilentio præteriretur.* Ce coup de force, vanté par Cicéron, nous fait entendre cependant que de pareils exemples étoient rares chez les romains.

Chez les grecs, l'habitude de parler ſur le champ devoit être moins étonnante. Écoutons Démoſthène, dans ſa harangue *pour la couronne*, rappelant ce qui s'étoit paſſé, lorſqu'on avoit appris que Philippe avoit fait ſa paix avec les Thébains. « Le » héraut, (dans l'aſſemblée du peuple & du ſénat), » demande à haute voix : *qui veut monter dans la* » *tribune ?* Perſonne au monde ne ſe préſente. Il » répéte, à pluſieurs repriſes, l'invitation : perſonne » encore ne ſe lève, quoique tous vos Généraux & » tous vos Orateurs fuſſent là préſents, & qu'à cris » redoublés la voix commune de la Patrie les con- » jurât d'ouvrir un avis ſalutaire. . . . Or celui » qui dans cette conjoncture déciſive ſe préſenta, » ce fut moi : je montai dans la tribune, &c. »

Ainſi, toutes les fois qu'un évènement imprévu obligeoit d'aſſembler le peuple Athénien, celui qui, à ce cri du héraut, *qui veut parler ?* montoit dans la tribune, y parloit d'*abondance*.

Quel fut dans Rome & dans Athènes le grand ſecret des Orateurs, pour être prêts à parler ſur le champ, quand l'occaſion étoit preſſante ou favorable ? Cochin le ſavoit parmi nous. *Primùm ſilva rerum ac ſententiarum comparanda eſt.* Cic. III. *De orat.* (*M.* MARMONTEL.)

ABRÉGÉ, ſ. m. *épitome*, *ſommaire*, *précis*, *raccourci*. Un *abrégé* eſt un diſcours dans lequel on réduit en moins de paroles la ſubſtance de ce qui eſt dit ailleurs plus au long & plus en détail.

« Les critiques, dit M. Baillet, & généralement » tous les ſtudieux qui ſont ordinairement les plus » grands ennemis des *abregés*, prétendent que la » coutume de les faire ne s'eſt introduite que long » temps après ces ſiècles heureux, où floriſſoient » les belles-lettres & les ſciences parmi les grecs & » les romains : c'eſt, à leur avis, un des premiers » fruits de l'ignorance & de la fainéantiſe, où la » barbarie a fait tomber les ſiècles qui ont ſuivi la » décadence de l'Empire. Les gens de lettres & » les ſavants de ces ſiècles, diſent-ils, ne cher- » choient plus qu'à *abréger* leurs peines & leurs » études, ſur tout dans la lecture des hiſtoriens, » des philoſophes, & des juriſconſultes, ſoit que ce » fût le loiſir, ſoit que ce fût le courage qui leur » manquât ».

Les *abrégés* peuvent, ſelon le même auteur, ſe réduire à ſix eſpèces différentes, 1°. les *épitomes* où l'on a réduit les auteurs, en gardant régulièrement leurs propres termes & les expreſſions de leurs originaux, mais en tâchant de renfermer tout leur ſens en peu de mots : 2°. les *abrégés* proprement dits, que les abréviateurs ont faits à leur mode & dans le ſtyle qui leur étoit particulier : 3°. les *centons* ou *rapſodies*, qui ſont des compilations de divers morceaux : 4°. les *lieux communs* ou *claſſes* ſous leſquelles on a rangé les matières relatives à un même titre : 5°. les *recueils* faits par certains lecteurs pour leur utilité particulière, & accompagnés de remarques : 6°. les *extraits* qui ne contiennent que des lambeaux tranſcrits tout entiers dans les auteurs originaux, la plupart du temps ſans ſuite & ſans liaiſon les uns avec les autres.

Toutes ces manières d'*abréger* les auteurs, continue-t-il, pouvoient avoir quelque utilité pour ceux qui avoient pris la peine de les faire, & peut-être n'étoient-elles point entièrement inutiles à ceux qui avoient lu les originaux : « mais ce petit » avantage n'a rien de comparable à la perte que la » plupart de ces *abrégés* ont cauſée à leurs au- » teurs, & n'a point dédommagé la république des » lettres ».

En effet, en quel genre ces *abrégés* n'ont-ils pas fait diſparoître une infinité d'originaux ? Des auteurs ont cru que quelques-uns des livres ſaints de l'ancien teſtament n'étoient que des *abrégés* des livres de *Gad*, d'*Iddo*, de *Nathan*, des mémoires de *Salomon*, de la chronique des rois de *Juda*, *&c.* Les juriſconſultes ſe plaignent qu'on a perdu par cet artifice plus de deux - mille volumes des premiers écrivains dans leur genre, tels que *Papinien*, les trois *Scévoles*, *Labéon*, *Ulpien*, *Modeſtin*, & pluſieurs autres dont les noms ſont connus. On a laiſſé périr de même un grand nombre des ouvrages des Pères grecs depuis *Origène* ou ſaint *Irénée*, même juſqu'au ſchiſme, temps auquel on a vu toutes ces chaînes d'auteurs anonymes ſur divers livres de l'Écriture. Les extraits que *Conſtantin-Porphyrogénète*, fit faire des excellents hiſtoriens grecs & latins ſur l'hiſtoire, la politique, la morale, quoique d'ailleurs très-louables, ont occaſionné la

la perte de l'*Histoire universelle* de *Nicolas de Damas*, d'une bonne partie des livres de *Polybe*, de *Diodore de Sicile*, de *Denys d'Halicarnasse*, &c. On ne doute plus que *Justin* ne nous ait fait perdre le *Trogue-Pompée* entier par l'*abrégé* qu'il en a fait, & ainsi dans presque tous les genres de littérature.

Il faut pourtant dire en faveur des *abrégés*, qu'ils sont commodes pour certaines personnes qui n'ont ni le loisir de consulter les originaux, ni les facilités de se les procurer, ni le talent de les approfondir, ou d'y démêler ce qu'un compilateur habile & exact leur présente tout digéré. D'ailleurs, comme l'a remarqué Saumaise, les plus excellents ouvrages des grecs & des romains auroient infailliblement & entièrement péri dans les siècles de barbarie, sans l'industrie de ces faiseurs d'*abrégés*, qui nous ont tout au moins sauvé quelques planches de ce naufrage. Ils n'empêchent point qu'on ne consulte les originaux, quand ils existent. *Voyez* Baillet, *Jugements des savants, tome I, pages* 240 *& suiv.* (*L'abbé* MALLET.)

Ils sont utiles, 1°. à ceux qui ont déja vu les choses au long.

2°. Quand ils sont faits de façon qu'ils donnent la connoissance entière de la chose dont ils parlent, & qu'ils sont ce qu'est un portrait en miniature par rapport à un portrait en grand. On peut donner une idée générale d'une grande histoire ou de quelqu'autre matière ; mais on ne doit point entamer un détail qu'on ne peut pas éclaircir, & dont on ne donne qu'une idée confuse qui n'apprend rien, & qui ne réveille aucune idée déja acquise. Je vais éclaircir ma pensée par des exemples : Si je dis que Rome fut d'abord gouvernée par des rois, dont l'autorité duroit autant que leur vie, ensuite par deux consuls annuels ; que cet usage fut interrompu pendant quelques années ; que l'on élut des décemvirs qui avoient la suprême autorité, mais qu'on reprit bientôt l'ancien usage d'élire des consuls ; qu'enfin *Jules Cesar*, & après lui *Auguste*, s'emparèrent de la souveraine autorité ; & qu'eux & leurs successeurs furent nommés empereurs : il me semble que cette idée générale s'entend en ce qu'elle est en elle-meme ; mais nous avons des *abrégés* qui ne nous donnent qu'une idée confuse qui ne laisse rien de précis. Un célèbre abréviateur s'est contenté de dire que Joseph fut vendu par ses frères, calomnié par la femme de Putiphar, & devint le sur intendant de l'Égypte. En parlant des décemvirs, il dit qu'ils furent chassés à cause de la lubricité d'Appius ; ce qui ne laisse dans l'esprit rien qui le fixe & qui l'éclaire. On n'entend ce que l'abréviateur a voulu dire, que lorsqu'on sait en détail l'histoire de Joseph & celle d'Appius. Je ne fais cette remarque, que parce qu'on met ordinairement entre les mains des jeunes gens des *abrégés* dont ils ne tirent aucun fruit, & qui ne servent qu'à leur inspirer du dégoût ; leur curiosité n'est excitée que d'une manière qui ne leur fait pas venir le désir de la satisfaire : les jeunes gens, n'ayant point encore assez d'idées acquises, ont besoin de détails ; & tout ce qui suppose des idées acquises ne sert qu'à les étonner, à les décourager, & à les rebuter.

En abrégé, façon de parler adverbiale, *summatim*. Les jeunes gens devroient recueillir *en abrégé* ce qu'ils observent dans les livres, & ce que leurs maîtres leur apprennent de plus utile & de plus intéressant. (*M.* DU MARSAIS.)

(N.) ABRÉGÉ, SOMMAIRE, ÉPITOME. *Syn.*

L'*abrégé* est un ouvrage, mais la réduction d'un plus ample à un moindre volume ; s'il est bien fait, son original court risque d'être négligé. Le *sommaire* n'est point un ouvrage ; il ne fait simplement qu'indiquer en peu de mots les principales choses contenues dans l'ouvrage : on le place ordinairement à la tête de chaque chapitre ou division comme une espèce de préparatoire. L'*épitome* est, ainsi que l'*abrégé*, un ouvrage, mais plus succinct : ce mot d'ailleurs est purement grec, & n'est employé que par les gens de Lettres pour le titre de certains ouvrages.

On ne doit & l'on ne peut traiter l'histoire générale qu'en *abrégé* : je voudrois pourtant qu'on fit entrer dans ces *abrégés* quelques-unes de ces réflexions politiques, qui sont autorisées par les Mémoires des contemporains, & qui caractérisent les évènements d'une façon intéressante. J'ai vu des livres, dont beaucoup de chapitres n'étoient pas plus longs que leurs *sommaires*. Il n'est peut-être pas d'*epitome* mieux fait que celui de l'histoire romaine par Eutrope. (*L'abbé* GIRARD.)

L'idée commune à ces trois mots, est de renfermer, dans un champ plus resserré, ce qui peut être dèveloppé davantage, & occuper un champ plus vaste.

L'*épitome* & le *sommaire* présupposent un ouvrage plus étendu ; l'un en est la réduction à ce qu'il y a de plus important ; & il en conserve l'ordre, la liaison & le dèveloppement suffisant des idées : l'autre n'en est, pour ainsi dire, que le squelette ; les idées y sont encore montrées dans le même ordre, mais sans dèveloppement & sans liaison.

Épitome semble se confondre avec *Abrégé*, & n'en différer que par l'usage qu'en font assez arbitrairement les gens de Lettres. Cette confusion des termes vient de l'inattention des écrivains. Il semble qu'on pourroit regarder l'*abrégé*, comme un raccourci original, qui laisse seulement voir la possibilité d'un dèveloppement plus grand & plus détaillé ; & l'*épitome*, comme un raccourci fait d'après un ouvrage original plus étendu.

Ainsi, on peut dire que l'ouvrage de Paterculus seroit en effet le modèle inimitable des *abrégés*, si M. le président Hénault, qui en jugeoit ainsi, n'avoit pas composé son *abrégé* chronologique de l'histoire de France : tous deux originaux, ils n'ont puisé,

dans les écrivains qui les ont précédés, que la connoiſſance des faits; mais tout le reſte eſt à eux, ordre, dèveloppement, choix des réflexions, nuances de ſtyle, &c.

Juſtin a fait l'*épitome* de l'Hiſtoire univerſelle de Trogue-Pompée; il en a conſervé, avec les faits, l'ordre, la liaiſon, les réflexions, & ſouvent les phraſes mêmes.

Nous devons à Florus quelque connoiſſance du plan général de Tite-Live, parce qu'il nous a tranſmis du moins les *ſommaires* de l'Hiſtoire romaine de cet hiſtorien célèbre. (*M. Beauzée.*)

ABSOLU, ue, (*Gramm.*) adj. du mot latin *abſolutus*, détaché, ſéparé entièrement, complet, entier, indépendant; ce mot renferme une idée d'affranchiſſement de toute gêne, d'indépendance, d'abſence de toute liaiſon, de tout rapport avec d'autres êtres.

Absolu, *en Logique*, eſt l'oppoſé de relatif; il devient alors l'épithète, ſoit des idées, ſoit des termes. Il y a des idées *abſolues* & des idées relatives, des termes *abſolus* & des termes relatifs.

L'idée *abſolue* eſt celle qui, pour être entièrement compriſe, n'a pas beſoin d'une autre idée à laquelle on la rapporte & qui n'en réveille néceſſairement point d'autre par ſa préſence dans l'eſprit. L'idée de pierre, de tête, ou de tel autre individu, de telle couleur, de telle figure, de telle ſubſtance, de tel mode, de tel objet, quelque compoſé qu'il ſoit, tant que je ne les conſidère chacun que comme un être iſolé, déterminé en lui-même, ſans le rapporter à aucun autre objet, eſt une idée *abſolue :* en un mot, tout ce qui exiſte, tout ce qui peut exiſter, ou être conſidéré comme une ſeule choſe, eſt un être poſitif, l'objet d'une idée *abſolue :* car quoique les parties dont ces êtres ſont compoſés, ou les idées ſimples réunies dans l'idée totale d'un objet, ſoient relatives les unes avec les autres; le tout pris enſemble eſt conſidéré comme une ſeule choſe poſitive, dont l'idée eſt *abſolue*, puiſqu'elle n'en réveille néceſſairement point d'autre par ſa préſence dans l'eſprit, & n'a pas beſoin d'une autre idée pour être entièrement compriſe.

L'idée relative, au contraire, ſuppoſe néceſſairement une autre idée, ſans laquelle on ne la ſaiſiroit pas entièrement; & la préſence de l'une réveille néceſſairement l'autre : ainſi, l'idée d'un triangle eſt une idée *abſolue* : mais celle de l'égalité de ſes trois angles à deux angles droits, ne peut être ſaiſie ſans l'idée des trois angles du triangle & l'idée de deux angles droits; elle eſt donc relative. Tite, conſidéré ſimplement comme individu, eſt l'objet poſitif d'une idée *abſolue* : mais ſi je le conſidère comme père, mari, frère, maître, docteur, roi, grand, petit, prochain, éloigné, *&c.* je me forme autant d'idées relatives qui réveillent néceſſairement chez moi par leur préſence celles de fils, de femme, de frère ou de ſœur, de domeſtique, de diſciple, de ſujet, de quelque choſe de plus petit ou de plus grand que lui, d'objet dont il eſt près ou loin, *&c.*

Il y a cette différence entre l'idée *abſolue* & l'idée relative, outre la différence eſſentielle que nous venons de décrire, qu'il n'eſt point d'idée qu'on ne puiſſe rendre relative à une autre, en les mettant en rapport; au lieu qu'il eſt des idées relatives que l'on ne ſauroit rendre *abſolues*; telles ſont celles de *grandeur*, de *quantité*, de *partie*, de *cauſe*, de *père*, &c.

Les termes *abſolus* ſont ceux qui expriment des idées *abſolues ;* tels ſont ceux-ci : *ſubſtance*, *mode*, *homme*, *cheval*, *noir*, *gai*, *penſif*, *ſincère*, &c. Les termes relatifs expriment des idées relatives, tels que *créateur*, *père*, *époux*, *ſujet*, *partie*, *grand*, *petit*, *heureux*, *foible*.

Un terme *abſolu* devient relatif en y ajoutant quelque mot qui indique une comparaiſon; comme *plus* noir, *plus* gai, *moins* ſincère, *également* penſif, *&c.* Il eſt des mots qui paroiſſent *abſolus*, & qui ne le ſont pas, parce qu'ils ſuppoſent tacitement une relation; tels ſont *voleur*, *concubine*, *imparfait*, *vieux;* le *voleur* n'eſt pas tel ſans une choſe *volée*; la *concubine*, ſans un *homme* avec qui elle vit; un être *imparfait*, relativement à *une fin ;* un être *vieux*, relativement à un *plus jeune*. (*Anonyme*).

ABSOLUMENT, adv. Un mot eſt dit *abſolument*, lorqu'il n'a aucun rapport grammatical avec les autres mots de la propoſition dont il eſt un inciſe. *Voy.* Ablatif. (*M. du Marsais.*)

ABSORBER, ENGLOUTIR, *ſynonymes*.

Qui connoît la différence qu'il y a entre la totalité & l'intégralité (*a*), doit ſentir celle qui ſe trouve ici. *Abſorber* exprime à la vérité une action générale, mais ſucceſſive, qui, en ne commençant que par une partie du ſujet, continue enſuite & s'étend ſur le tout. *Engloutir* marque une action dont la généralité eſt rapide & intégrale, ſaiſiſſant le tout à la fois, ſans le détailler par parties.

Le premier a un rapport particulier à la conſommation & à la deſtruction. Le ſecond dit proprement quelque choſe qui enveloppe, emporte, & fait diſparoître tout d'un coup. Ainſi, le feu *abſorbe*, & l'eau *engloutit*.

C'eſt ſelon cette même analogie qu'on dit, dans un ſens figuré, Etre *abſorbé* en Dieu ou dans la contemplation de quelque ſujet, lorſqu'on y livre la totalité de ſes penſées, ſans ſe permettre la moindre diſtraction. Je ne crois pas qu'*engloutir* ſoit d'uſage au figuré. (*L'abbé Girard.*)

(N.) ABSTRACTIF, VE, adj. qui ſert à exprimer les idées abſtraites. Les adjectifs, les verbes, les pré-

(*a*) *Intégralité* eſt un mot de la façon de l'auteur, qui pourroit bien, pour cela même, n'être pas entendu, ſans empêcher qu'on ne ſentît la différence qu'il explique enſuite. L'abbé *Girard*, qui diſtinguoit ſes idées avec une préciſion rare & peu commune, trouvoit ſouvent la langue en défaut. Quand le néologiſme eſt éclairé par la philoſophie; loin de gâter une langue, il l'enrichit & l'embellit. (*M. Beauzée*).

positions, & les adverbes, sont tous des termes *abstractifs* : mais on distingue principalement les noms en deux espèces générales ; les noms substantifs, & les noms *abstractifs :* les noms substantifs servent à exprimer les substances, c'est à dire, les êtres réels, qui ont ou qui peuvent avoir une existence propre & indépendante de tout sujet, *royaume*, *province*, *ville*, *maison*, *forêt*, *arbre*, *chêne*, *tête*, *pied*, *homme*, *soldat*, *magistrat*, *roi*, *armée*, *ange*, *démon*, *paradis*, *enfer*, *père*, *mère*, *fils*, *fille*, *loup*, *brebis*, &c ; les noms *abstractifs* servent à exprimer les êtres abstraits, c'est à dire, ceux qui n'existent que comme qualités ou modes de quelque substance, *royauté*, *étendue*, *sûreté*, *solidité*, *agrément*, *verdure*, *dureté*, *capacité*, *puanteur*, *humanité*, *courage*, *justice*, *puissance*, *discipline*, *pureté*, *malice*, *bonheur*, *malheur*, *amour*, *tendresse*, *respect*, *attachement*, *voracité*, *douceur*, &c.

C'est à l'abbé Girard que l'on doit l'introduction de ce terme dans le langage grammatical, au lieu du terme d'*Abstrait* qu'on employoit en ce sens : il jugeoit sans doute, & il avoit raison, que le terme d'*Abstrait* convient plus tôt aux idées qu'aux noms qui les représentent ; & que ces noms doivent être nommés *abstractifs*, parce qu'ils servent à exprimer des idées abstraites ; ce que marque très-bien la terminaison *if* ou *ive*, & en latin *ivus*, *iva*, *ivum*, qui semble venir du verbe *juvo*. (*M. Beauzée.*)

* ABSTRACTION, *s. f.* Ce mot vient du latin *abstrahere*, arracher, tirer de, détacher.

L'*Abstraction* est une opération de l'esprit, par laquelle, à l'occasion des impressions sensibles des objets extérieurs, ou à l'occasion de quelque affection intérieure, nous nous formons par réflexion un concept singulier, que nous détachons de tout ce qui peut nous avoir donné lieu de le former ; nous le regardons à part comme s'il y avoit quelque objet réel qui répondit à ce concept indépendamment de notre manière de penser : & parce que nous ne pouvons faire connoître aux autres hommes nos pensées autrement que par la parole, cette nécessité & l'usage où nous sommes de donner des noms aux objets réels, nous ont portés à en donner aussi aux concepts métaphysiques dont nous parlons ; & ces noms n'ont pas peu contribué à nous faire distinguer ces concepts : par exemple :

Le sentiment uniforme que tous les objets blancs excitent en nous, nous a fait donner le même nom qualificatif à chacun de ces objets ; nous disons de chacun d'eux en particulier qu'il est *blanc :* ensuite, pour marquer le point selon lequel tous ces objets se ressemblent, nous avons inventé le mot *blancheur*. Or il y a en effet des objets réels que nous appelons *blancs ;* mais il n'y a point hors de nous un être qui soit la *blancheur*. Ainsi, *blancheur* n'est qu'un terme abstrait : c'est le produit de notre réflexion à l'occasion de l'uniformité des impressions particulières que divers objets blancs ont faites en nous ; c'est le point auquel nous rapportons toutes ces impressions, différentes par leurs causes particulières & uniformes par leur espèce.

Il y a des objets dont l'aspect nous affecte de manière que nous les appelons *beaux ;* ensuite, considérant à part cette manière d'affecter, séparée de tout objet, de toute autre manière, nous l'appelons la *beauté*.

Il y a des corps particuliers ; ils sont étendus, ils sont figurés, il sont divisibles, & ont encore bien d'autres propriétés. Il est arrivé que notre esprit les a considérés, tantôt seulement en tant qu'étendus, tantôt comme figurés, ou bien comme divisibles, ne s'arrêtant à chaque fois qu'à une seule de ces considérations ; ce qui est faire *abstraction* de toutes les autres propriétés. Ensuite nous avons observé que tous les corps conviennent entre eux en tant qu'ils sont étendus, ou en tant qu'ils sont figurés, ou bien en tant que divisibles. Or pour marquer ces divers points de convenance ou de réunion, nous nous sommes formé le concept d'*étendue*, ou celui de *figure*, ou celui de *divisibilité :* mais il n'y a point d'être physique qui soit l'*étendue*, ou la *figure*, ou la *divisibilité*, & qui ne soit que cela.

Vous pouvez disposer à votre gré de chaque corps particulier qui est en votre puissance : mais êtes-vous ainsi le maître de l'*étendue*, de la *figure*, ou de la *divisibilité ?* L'*animal* en général est-il de quelque pays, & peut-il se transporter d'un lieu à un autre ?

Chaque *abstraction* particulière exclut la considération de toute autre propriété. Si vous considérez le corps en tant que *figuré*, il est évident que vous ne le regardez pas comme *lumineux*, ni comme *vivant :* vous ne lui ôtez rien ; ainsi il seroit ridicule de conclure de votre *abstraction*, que ce corps, que votre esprit ne regarde que comme *figuré*, ne puisse pas être en même temps en lui-même *étendu*, *lumineux*, *vivant*, &c.

Les concepts abstraits sont donc comme le point auquel nous rapportons les différentes impressions ou réflexions particulières qui sont de même espèce, & duquel nous écartons tout ce qui n'est pas cela précisément.

Tel est l'homme : il est un être vivant, capable de sentir, de penser, de juger, de raisonner, de vouloir, de distinguer chaque acte singulier de chacune de ces facultés, & de faire ainsi des *abstractions*.

Nous dirons, en parlant de l'Article, que, n'y ayant en ce monde que des êtres réels, il n'a pas été possible que chacun de ces êtres eût un nom propre. On a donné un nom commun à tous les individus qui se ressemblent : ce nom commun est appelé *nom d'espèce*, parce qu'il convient à chaque individu d'une espèce ; Pierre est *homme*, Paul est *homme*, Alexandre & César étoient *hommes*. En ce sens le nom d'espèce n'est qu'un nom adjectif, comme *bon*, *beau*, *vrai* ; & c'est pour cela qu'il n'a point d'article. Mais si l'on regarde l'*homme* sans en faire aucune application particulière, alors l'*homme* est pris dans un sens abstrait, & devient un individu spécifique ;

c'est par cette raison qu'il reçoit l'article : c'est ainsi qu'on dit *le bon*, *le beau*, *le vrai*.

On ne s'en est pas tenu à ces noms simples abstraits spécifiques : d'*homme* on a fait *humanité*; de *beau*, *beauté*; ainsi des autres.

Les philosophes scholastiques, qui ont trouvé établis les uns & les autres de ces noms, ont appelé *concrets* ceux que nous nommons *individus spécifiques*, tels que l'*homme*, le *bon*, le *beau*, le *vrai*. Ce mot *concret* vient du latin *concretus*, & signifie *qui croît avec*, *composé*, *formé de*; parce que ces *concrets* sont formés, disent-ils, de ceux qu'ils nomment *abstraits* : tels sont *humanité*, *beauté*, *bonté*, *vérité*. Ces philosophes ont cru que, comme la lumière vient du soleil, comme l'eau ne devient chaude que par le feu, de même l'*homme* n'étoit tel que par l'*humanité*; que le *beau* n'étoit *beau* que par la *beauté*; le *bon*, par la *bonté*; & qu'il n'y avoit de *vrai* que par la *vérité* : ils ont dit *humanité*, de là *homme*; & de même *beauté*, ensuite *beau*.

Mais ce n'est pas ainsi que la nature nous instruit; elle ne nous montre d'abord que le physique. Nous avons commencé par voir des *hommes* avant que de comprendre & de nous former le terme abstrait *humanité*; nous avons été touchés du *beau* & du *bon* avant que d'entendre & de faire les mots de *beauté* & de *bonté*; & les hommes ont été pénétrés de la réalité des choses & ont senti une persuasion intérieure, avant que d'introduire le mot de *vérité*; ils ont *compris*, ils ont *conçu*, avant que de faire le mot d'*entendement*; ils ont *voulu*, avant que de dire qu'ils avoient une *volonté*; & ils se sont *ressouvenu*, avant que de former le mot de *mémoire*.

On a commencé par faire des observations sur l'usage, le service, ou l'emploi des mots; ensuite on a inventé le mot de *Grammaire*. Ainsi, *Grammaire* est comme le centre ou point de réunion, auquel on rapporte les différentes observations que l'on a faites sur l'emploi des mots. Mais *Grammaire* n'est qu'un terme abstrait; c'est un nom métaphysique & d'imitation : il n'y a pas hors de nous un être réel qui soit la *Grammaire*; il n'y a que des grammairiens qui observent.

De même le point auquel nous rapportons les observations que l'on a faites touchant le bon & le mauvais usage que nous pouvons faire des facultés de notre entendement, s'appelle *Logique*. Il en est de même de tous les noms de *sciences* & d'*arts*, aussi bien que des noms des différentes parties de ces sciences & de ces arts.

Nous avons vu divers animaux cesser de vivre : nous nous sommes arrêtés à cette considération intéressante; nous avons remarqué l'état uniforme d'inaction où ils se trouvent tous en tant qu'ils ne vivent plus; nous avons considéré cet état indépendamment de toute application particulière; & comme s'il étoit en lui-même quelque chose de réel, nous l'avons appelé *mort* : mais la *mort* n'est point un être. C'est ainsi que les différentes privations, & l'absence des objets dont la présence faisoit sur nous des impressions agréables ou désagréables, ont excité en nous un sentiment réfléchi de ces privations & de cette absence, & nous ont donné lieu de nous faire par degrés un concept abstrait du néant même : car nous nous entendons fort bien, quand nous soutenons que *le néant n'a point de propriétés*, qu'*il ne peut être la cause de rien*, que *nous ne connoissons le néant & les privations que par l'absence des réalités qui leur sont opposées*. La réflexion sur cette absence nous fait reconnoître que nous ne sentons point; c'est, pour ainsi dire, sentir que l'on ne sent point. Nous avons donc concept du *néant*, & ce concept est une *abstraction*, que nous exprimons par un nom métaphysique à la manière des autres concepts. Ainsi, comme nous disons *tirer un homme de prison*, *tirer un écu de sa poche*, nous disons par imitation que *Dieu a tiré le monde du néant*.

L'usage où nous sommes tous les jours de donner des noms aux objets des idées qui nous représentent des êtres réels, nous a portés à en donner aussi par imitation aux objets métaphysiques des idées abstraites dont nous avons *connoissance*; ainsi, nous en parlons comme nous faisons des objets réels.

L'illusion, la figure, le mensonge, ont un langage commun avec la vérité. Les expressions dont nous nous servons pour faire connoître aux autres hommes, ou les idées qui ont hors de nous des objets réels, ou celles qui ne sont que de simples *abstractions* de notre esprit, ont entre elles une parfaite analogie. Nous disons *la mort*, *la maladie*, *l'imagination*, *l'idée*, &c. comme nous disons *le soleil*, *la lune*, &c. quoique la *mort*, la *maladie*, l'*imagination*, l'*idée*, &c. ne soient point des êtres existants : & nous parlons du *phénix*, de la *chimère*, du *sphynx*, & de la *pierre philosophale*, comme nous parlerions du *lion*, de la *panthère*, du *rhinocéros*, du *Pactole*, ou du *Pérou*.

La prose même, quoiqu'avec moins d'appareil que la poésie, personnifie ces êtres abstraits, & séduit également l'imagination. Si Malherbe a dit que *la mort a des rigueurs*, qu'*elle se bouche les oreilles*, qu'*elle nous laisse crier*, &c. nos prosateurs ne disent-ils pas tous les jours que *la mort ne respecte personne*, *attendre la mort*, *les martyrs ont bravé la mort*, *ont couru au devant de la mort*, *envisager la mort sans émotion*, *l'image de la mort*, *affronter la mort*, *la mort ne surprend point un homme sage*? on dit populairement que *la mort n'a pas faim*, que *la mort n'a jamais tort*.

Les païens réalisoient l'*amour*, la *discorde*, la *peur*, le *silence*, la *santé*, *dea salus*, &c. & en faisoient autant de divinités. Rien de plus ordinaire parmi nous, que de réaliser un *emploi*, une *charge*, une *dignité*; nous personnifions la *raison*, le *goût*, le *génie*, le *naturel*, les *passions*, l'*humeur*, les *vertus*, les *vices*, l'*esprit*, le *cœur*, la *fortune*, le *malheur*, la *réputation*, la *nature*.

Les êtres réels qui nous environnent sont mus & gouvernés d'une manière qui n'est connue que de Dieu seul, & selon les lois qu'il lui a plu d'établir

lorſqu'il a créé l'univers : ainſi, *Dieu* eſt un terme réel, mais *nature* n'eſt qu'un terme métaphyſique.

Quoiqu'un inſtrument de Muſique dont les cordes ſont touchées, ne reçoive en lui-même qu'une ſimple modification, lorſqu'il rend le ſon du *ré* ou celui du *ſol*, nous parlons de ces ſons comme ſi c'étoit autant d'êtres réels : & c'eſt ainſi que nous parlons de nos ſonges, de nos imaginations, de nos idées, de nos plaiſirs, *&c.* enſorte que nous habitons à la vérité un pays réel & phyſique ; mais nous y parlons, ſi j'oſe le dire, le langage du pays des *abſtractions*, & nous diſons, *j'ai faim*, *j'ai envie*, *j'ai pitié*, *j'ai peur*, *j'ai deſſein*, &c. comme nous diſons, *j'ai une montre*.

Nous *ſommes émus*, nous *ſommes affectés*, nous *ſommes agités* : ainſi, nous ſentons, & de plus nous nous appercevons que nous ſentons ; & c'eſt ce qui nous fait donner des noms aux différentes eſpèces de ſenſations particulières, & enſuite aux ſenſations générales de *plaiſir* & de *douleur :* mais il n'y a point un être réel qui ſoit le *plaiſir*, ni un autre qui ſoit la *douleur.*

Pendant que d'un côté les hommes, en punition du péché, ſont abandonnés à l'ignorance, d'un autre côté ils veulent ſavoir & connoître, & ſe flattent d'être parvenus au but quand ils n'ont fait qu'imaginer des noms, qui à la vérité arrêtent leur curioſité, mais qui au fond ne les éclairent point. Ne vaudroit-il pas mieux demeurer en chemin que de s'égarer ? l'erreur eſt pire que l'ignorance : celle-ci nous laiſſe tels que nous ſommes ; ſi elle ne nous donne rien, du moins elle ne nous fait rien perdre ; au lieu que l'erreur ſéduit l'eſprit, éteint les lumières naturelles, & influe ſur la conduite.

Les poètes ont amuſé l'imagination en réaliſant des termes abſtraits ; le peuple païen a été trompé : mais Platon lui-même, qui banniſſoit les poètes de ſa république, n'a-t-il pas été ſéduit par des idées qui n'étoient que des *abſtractions* de ſon eſprit ? Les philoſophes, les métaphyſiciens, &, ſi je l'oſe dire, les géomètres même, ont été ſéduits par des *abſtractions :* les uns, par des formes ſubſtantielles, par des vertus occultes ; les autres, par des privations ou par des attractions. Le point métaphyſique, par exemple, n'eſt qu'une pure *abſtraction*, auſſi bien que la longueur. Je puis conſidérer la diſtance qu'il y a d'une ville à une autre, & n'être occupé que de cette diſtance ; je puis conſidérer auſſi le terme d'où je ſuis parti, & celui où je ſuis arrivé ; je puis de même, par imitation & par comparaiſon, ne regarder une ligne droite que comme le plus court chemin entre deux points : mais ces deux points ne ſont que des extrémités de la ligne même ; & par une *abſtraction* de mon eſprit, je ne regarde ces extrémités que comme *termes*, j'en ſépare tout ce qui n'eſt pas cela : l'un eſt le terme où la ligne commence ; l'autre, celui où elle finit. Ces termes, je les appelle *points ;* & je n'attache à ce concept que l'idée préciſe de *terme*, j'en écarte toute autre idée ; il n'y a ici ni ſolidité, ni longueur, ni profondeur ; il n'y a que l'idée abſtraite de *terme*.

Les noms des objets réels ſont les premiers noms ; ce ſont, pour ainſi dire, les aînés d'entre les noms : les autres, qui n'énoncent que des concepts de notre eſprit, ne ſont noms que par imitation, par adoption ; ce ſont les noms de nos concepts métaphyſiques : ainſi, les noms des objets réels, comme *ſoleil*, *lune*, *terre*, pourroient être appelés *noms phyſiques ;* & les autres, *noms métaphyſiques*.

Les noms phyſiques ſervent donc à faire entendre que nous parlons d'objets réels, au lieu qu'un nom métaphyſique marque que nous ne parlons que de quelque concept particulier de notre eſprit. Or comme, lorſque nous diſons *le ſoleil*, *la terre*, *la mer*, *cet homme*, *ce cheval*, *cette pierre*, &c. notre propre expérience & le concours des motifs les plus légitimes nous perſuadent qu'il y a hors de nous un objet réel qui eſt *ſoleil*, un autre qui eſt *terre*, &c. & que, ſi ces objets n'étoient point réels, nos pères n'auroient jamais inventé ces noms, & nous ne les aurions pas adoptés ; de même lorſqu'on dit *la nature*, *la fortune*, *le bonheur*, *la vie*, *la ſanté*, *la maladie*, *la mort*, &c. les hommes vulgaires croient par imitation qu'il y a auſſi, indépendamment de leur manière de penſer, je ne ſais quel être qui eſt la *nature*, un autre qui eſt la *fortune*, ou le *bonheur*, ou la *vie*, ou la *ſanté*, ou la *mort*, &c : car ils n'imaginent pas que tous les hommes puiſſent dire la *fortune*, la *nature*, la *vie*, la *mort*, & qu'il n'y ait pas hors de leur eſprit une ſorte d'être réel qui ſoit la *nature*, la *fortune*, &c ; comme ſi nous ne pouvions avoir des concepts ni des imaginations, ſans qu'il y eût des objets réels qui en fuſſent les exemplaires.

A la vérité, nous ne pouvons avoir de ces concepts, à moins que quelque choſe de réel ne nous donne lieu de les former ; mais le mot qui exprime le concept, n'a pas hors de nous un exemplaire propre. Nous avons vu de l'or, & nous avons obſervé des montagnes ; ſi ces deux repréſentations nous donnent lieu de nous former l'idée d'une montagne d'or, il ne s'enſuit nullement de cette image qu'il y ait une pareille montagne. Un vaiſſeau ſe trouve arrêté en pleine mer par quelque banc de ſable inconnu aux matelots, ils imaginent que c'eſt un petit poiſſon qui les arrête ; cette imagination ne donne aucune réalité au prétendu petit poiſſon, & n'empêche pas que tout ce que les anciens ont cru du *Rémora* ne ſoit une fable, comme ce qu'ils ſe ſont imaginé du *phénix*, & ce qu'ils ont penſé du *ſphynx*, de la *chimère*, & du cheval *Pégaſe*. Les perſonnes ſenſées ont de la peine à croire qu'il y ait eu des hommes aſſez déraiſonnables pour réaliſer leurs propres *abſtractions ;* mais entre autres exemples, on peut les renvoyer à l'hiſtoire de Valentin, héréſiarque du ſecond ſiècle : c'étoit un philoſophe platonicien, qui s'écarta de la ſimplicité de la foi, & qui imagina des *eons*, c'eſt à dire, des êtres abſtraits qu'il réaliſoit, le *ſilence*, la *vérité*, le *propator* ou *principe ;* il commença à enſeigner ſes erreurs en Égypte, & paſſa enſuite à Rome, où il ſe

fit des disciples appelés *valentiniens*. Tertullien écrivit contre ces hérétiques. Ainsi, dès les premiers temps, les *abstractions* ont donné lieu à des disputes, qui, pour être frivoles, n'en ont point été moins vives.

Au reste, si l'on vouloit éviter les termes abstraits, on seroit obligé d'avoir recours à des circonlocutions & à des périphrases qui énerveroient le discours. D'ailleurs, ces termes fixent l'esprit; ils nous servent à mettre de l'ordre & de la précision dans nos pensées; ils donnent plus de grâce & de force au discours; ils le rendent plus vif, plus serré, & plus énergique : mais on doit en connoître la juste valeur. Les *abstractions* sont dans le discours ce que certains signes sont en Arithmétique, en Algèbre, & en Astronomie : mais quand on n'a pas l'attention de les apprécier, de ne les donner & de ne les prendre que pour ce qu'elles valent ; elles écartent l'esprit de la réalité des choses, & deviennent ainsi la source de bien des erreurs.

Je voudrois donc que, dans le style didactique, c'est à dire, lorsqu'il s'agit d'enseigner, on usât avec beaucoup de circonspection des termes abstraits & des expressions figurées : par exemple, je ne voudrois pas que l'on dît en Logique *l'idée renferme*, ni, lorsque que l'on juge ou compare les idées, qu'on *les unit* ou qu'on *les sépare* ; car *idée* n'est qu'un terme abstrait. On dit aussi que *le sujet attire à soi l'attribut* ; ce ne sont là que des métaphores qui n'amusent que l'imagination. Je n'aime pas non plus que l'on dise en Grammaire que *le verbe gouverne*, *veut*, *demande*, *régit*, &c. (*M.* DU *MARSAIS.*)

(¶ Il seroit véritablement à désirer, sur-tout dans le style didactique, dont le principal mérite consiste dans la netteté & la précision, qu'on pût se passer de ces expressions figurées, toujours un peu énigmatiques. Mais il est très-difficile de n'employer que des termes propres, principalement dans le langage grammatical, dont l'objet est purement métaphysique ; puisque nous n'avons d'expressions véritablement propres que dans le sens physique. Il faut avouer cependant que les termes figurés deviennent propres en quelque sorte, quand ils sont consacrés par l'usage & définis avec soin. *Gouverner*, par exemple, *régir*, *demander*, *vouloir*, employés dans le langage grammatical, sont des métaphores prises d'un usage très-ordinaire dans la vie civile. Un Grand gouverne, régit ses domestiques, demande celui-ci, veut celui-là ; & les domestiques attachés à son service lui sont subordonnés; il leur fait porter sa livrée; le public reconnoît & décide au coup d'œil, que tel homme appartient à tel maître : les cas que prennent les noms quand ils sont compléments de quelque autre mot, sont de même une sorte de livrée ; c'est par là que l'on juge que ces noms sont, pour ainsi dire, attachés au service des mots dont ils déterminent le sens ; ils sont à leur égard, ce que les domestiques sont à l'égard du maître ; on dit des uns dans le sens propre, ce qu'on dit des autres dans le sens figuré. Ainsi, quand les Méthodes pour apprendre la langue latine disent, que telle préposition gouverne, régit, veut, ou demande l'accusatif; c'est une expression abrégée, pour dire que, quand on veut donner à la signification vague de cette préposition, une détermination spéciale tirée de la désignation du terme conséquent du rapport dont elle est l'exposant, on doit mettre le nom de l'objet qui est ce terme conséquent au cas accusatif, parce que l'usage a destiné ce cas à marquer cette sorte de service.

Au surplus, l'étendue nécessairement bornée des facultés de notre esprit, fait qu'il ne peut comprendre parfaitement les choses un peu composées, qu'en les considérant par parties & sous des points de vûe successifs. L'*abstraction* est donc, pour l'esprit humain, une sorte de moyen méchanique pour assûrer & augmenter ses connoissances. Il est si utile, même à l'égard des choses les plus palpables, d'en considérer les parties séparément plus tôt que toutes à la fois; que, sans cela, l'on ne pourroit bien souvent en acquérir aucune connoissance distincte. Que connoitroit-on du corps humain, si l'on n'avoit commencé par y distinguer toutes les parties, & si l'on n'avoit fixé l'attention due à chacune par des dénominations distinctives? L'utilité de l'Arithmétique dépend de cet heureux méchanisme; elle apprend à compter méthodiquement, par parties, des nombres qu'il seroit impossible de saisir par une seule considération. Tel est le méchanisme intellectuel qui caractérise l'*abstraction*.

Elle a lieu, 1°. quand on considère un mode, sans faire attention à la substance, ou sans envisager un autre mode qui s'y trouve inséparablement uni dans la même substance. Ainsi, les géomètres, ayant pris pour objet le corps étendu, ont eu la sage précaution, afin de le mieux connoître, de n'y considérer d'abord qu'une seule dimension, qu'ils ont représentée par la ligne ; ensuite ils ont réuni deux dimensions, ce qui a produit la surface ; cela les a mis en état de discerner & d'apprécier les trois dimensions dans le corps, qu'ils ont alors nommé solide.

Elle a lieu, 2°. quand une chose ayant divers attributs, on s'occupe de l'un sans penser à l'autre, quoiqu'ils coëxistent, & qu'il n'y ait entre eux qu'une distinction de raison. Je peux, par exemple, figurer sur un papier un triangle équilatéral, ayant chaque côté long de 15 lignes, & le considérer tel qu'il est; je n'aurai que l'idée individuelle de ce seul triangle : mais si je l'envisage simplement comme une figure bornée par trois lignes droites égales, en faisant *abstraction* de toutes les autres circonstances individuelles ; j'aurai l'idée générale de tous les triangles équilatéraux : si je fais encore *abstraction* de l'égalité des côtés, & que je n'y considère que le nombre de trois ; il en résultera l'idée plus générale encore de tous les triangles possibles : enfin si je pousse l'*abstraction* jusqu'à négliger le nombre des côtés, & ne plus les voir que comme des lignes droites qui terminent une surface ; les réflexions auxquelles cette hypothèse donnera lieu, conviendront à toutes les figures rectilignes.

En général, plus on isole l'objet particulier qu'on envisage; plus aussi on écarte en quelque sorte les ombres qui pourroient l'obscurcir, & plus on fortifie la lumière qui peut l'éclairer. C'est pourquoi l'*abstraction* n'est pas uniquement la ressource des philosophes froidement contemplateurs; elle devient souvent, dans les mains de l'orateur, un moyen efficace pour fortifier l'impression qu'il veut faire, en écartant les autres considérations, dont les impressions multipliées émousseroient en quelque manière celle dont l'éloquence veut assurer le triomphe. C'est ainsi que Massillon, dans son *Sermon sur l'Ambition*, fait *abstraction* des maux que cette passion cause dans la société, & des tourments qu'elle fait souffrir à celui qu'elle subjugue; il s'attache à faire voir qu'elle a pour fondement une bassesse d'ame, qui avilit l'ambitieux aux yeux des hommes & aux siens propres. La *Concession*, l'*Épitrophe*, la *Prétérition* (*voyez* ces articles) sont assez communément les tours propres au langage de l'*abstraction* chez les orateurs & les poètes.

Malgré les avantages incontestables, & nécessaires même, que l'esprit humain trouve dans l'usage de l'*abstraction* : cet usage a aussi des inconvénients considérables, & couvre, sous une surface qui semble ne montrer que de l'utilité, des écueils dangereux, où a souvent échoué la foiblesse de l'esprit humain. On peut s'en convaincre avec fruit par la lecture de la *sect. V.* de la *I. part.* de l'*Essai sur l'origine des connoissances humaines*, par M. l'abbé de Condillac, de l'Académie françoise. (*M. Beauzée.*)

*ABSTRAIRE, v. a. Détacher mentalement quelque attribut, quelque mode, du sujet auquel il est essentiellement inhérent, ou de quelque autre mode dont il est réellement inséparable.

Ce verbe est défectif. *J'abstrais*, *tu abstrais*, *il* ou *elle abstrait ; nous abstrayons*, *vous abstrayez*, *ils* ou *elles abstraient. J'abstrayois. J'abstrairai. J'abstrairois.* Que *j'abstraye. Abstrayant. Abstrait.*

L'usage n'a donné à ce verbe ni le présent antérieur périodique de l'indicatif, ni celui du subjonctif : (*voyez* Temps). Il forme régulièrement ses temps composés, quand ils deviennent nécessaires; ce qui est très-rare.

M. du Marsais (*Encycl.* Abstraire) prétend qu'au lieu de dire *nous abstrayons*, &c. on dit *nous faisons abstraction.* Outre que le *Dictionnaire de l'Académie françoise* (1762) autorise *nous abstrayons*, cet habile grammairien confond comme synonymes deux manières de parler, d'une signification véritablement approchante, si l'on en juge au premier coup d'œil, mais différenciées en effet par des caractères très-distinctifs, que je vas assigner dans l'article suivant. (*M. Beauzée.*)

(N.) ABSTRAIRE, FAIRE ABSTRACTION. *Synonymes.*

Abstraire est relatif à l'attribut isolé, que l'on détache mentalement du sujet auquel il est inhérent ou des autres attributs du même sujet : *Faire abstraction* a rapport à ces autres attributs dont on détache le premier. On *abstrait* une idée, pour y faire uniquement attention : on *fait abstraction* de certaines idées, pour n'y donner aucune attention. Ainsi, quand les géomètres apprécient le mouvement d'un corps par la considération de la masse combinée avec la vitesse : on peut dire qu'ils *abstraient* là masse & la vitesse, puisque ce sont les seules propriétés du corps auxquelles ils fassent attention; mais alors ils *font abstraction* de la figure, du volume, &c. puisqu'ils ne donnent aucune attention à ces propriétés.

Abstraire est un terme purement didactique, & ne s'emploie jamais qu'avec relation à la qualité que l'on détache de tout le reste pour la considérer seule : *Faire abstraction* est reçu dans le langage commun, toujours avec relation aux qualités sur lesquelles on ne veut point appuyer. Il semble que la différence de ces usages vient de celles des personnes qui emploient ces expressions : les savants ne pensent qu'au point qui les occupent, la multitude aime à se débarrasser de ce qui la gêne; les uns veulent approfondir ce qu'ils *abstraient*, les autres veulent bien oublier ce dont ils *font abstraction.* (*M. Beauzée.*)

ABSTRAIT, E. adj. Il y a des idées *abstraites* & des termes *abstraits.*

I. Une idée *abstraite* est celle qui nous représente seulement une partie des idées simples que nous distinguons dans l'idée totale d'un individu. Nous acquérons ces idées par le moyen de l'*abstraction.* (*Voyez* ce mot.)

Comme il y a deux sortes d'abstractions, l'abstraction physique qui nous donne les idées *abstraites* individuelles, & l'abstraction métaphysique qui nous procure les idées générales ou universelles; il y a aussi deux sortes d'idées *abstraites* considérées relativement à leur origine.

Les idées *abstraites* individuelles, sont celles que j'acquiers par la décomposition de l'idée totale d'un individu unique, que j'examine seul, en lui-même, sans rapport à aucun autre qu'à moi, soit que cet individu soit moi-même, soit qu'il existe hors de moi. Ces idées individuelles *abstraites* sont les éléments de toutes les autres idées que je puis avoir, de toutes les connoissances que j'acquiers, de toute la capacité intellectuelle qui me distingue des brutes. Je dois ces idées, soit à mes sens qui reçoivent des impressions qui se communiquent à mon ame, & lui donnent ces idées qui lui représentent ou qu'elle croit lui représenter les objets qui les occasionnent; soit à ce sentiment intime qu'elle a de ce qui se passe en elle-même, de ce qu'elle fait, de ce qu'elle souffre. Si chaque individu ne l'affectoit que d'une seule manière, elle n'auroit de chacun qu'une idée simple, indivisible, dont elle ne pourroit rien abstraire; mais chaque individu, chaque être l'affectant de diverses manières, faisant sur elle des impressions différentes, soit momentanées soit successives, elle distingue ces impressions, elle les considère à part,

& se forme par ce moyen des idées *abstraites*. Une boule s'offre à mes regards, & repose sur ma main; je m'en forme une idée d'après les impressions qu'elle fait sur mes sens; je distingue ces impressions, sa rondeur, sa blancheur, sa pesanteur: chacune de ces idées, ou plus tot les causes qui les font naître en moi, je les nomme modes de cette substance: ces modes me paroissent attachés à cet individu dont je dis qu'il est rond, qu'il est blanc, qu'il est pesant: cet individu me paroît être quelque chose à qui ces qualités appartiennent: or, ce quelque chose, je le nomme *substance*, & c'est de cette substance que je dis qu'elle est ronde, blanche, & pesante; je la touche, je la remue; je vois qu'il y a entre elle & moi un rapport qui fait qu'elle agit sur mes sens & que j'agis sur elle; par là je forme l'idée des relations de lieu, de cause, d'effet. De même je fais attention à ce qui se passe en moi: je sens un être qui pense, tantôt à une chose tantôt à une autre; qui éprouve quelquefois du plaisir, quelquefois de la douleur: cet être est toujours le même: je le considère seul, & sous cette face qui me le représente comme subsistant par lui-même; je dis que c'est une substance: je considère à part ses pensées, ses sentiments divers; je sens qu'ils appartiennent à cette substance, & qu'ils sont différentes manières dont elle existe; je les regarde comme des modes de cette substance: je dis qu'elle pense, qu'elle sent du plaisir, de la douleur: je sens que ces modes se succèdent, commencent & finissent, durent plus ou moins; j'acquiers par là l'idée des relations de temps, de durée, de succession.

Toutes nos idées *abstraites* peuvent se réduire à ces trois classes; les substances, les modes, les relations.

Les idées que nous acquérons par l'abstraction physique peuvent être simples ou composées. Elles sont simples, lorsqu'elles ne nous représentent qu'un seul & unique objet indivisible: il n'y a que les idées *abstraites* des modes, lorsqu'on les considère chacun à part, qui soient des idées simples; & elles nous sont fournies, ou par les sens qui reçoivent l'impression des objets extérieurs, ou par le sentiment intime de ce qui se passe en nous. Une couleur, un son, le goût, l'étendue, la solidité, le mouvement, le repos, le plaisir, la douleur, &c. sont des idées simples. Au contraire, les idées *abstraites* de *substance* & de *relation* sont toujours des idées composées, de même que celles des modes mixtes, comme *la vérite*, *la religion*, *l'honneur*, *la foi*, *la gloire*, *la vertu*, &c.

Nous pouvons augmenter le nombre des idées *abstraites* que nous fournit un individu, en poussant aussi loin qu'il est possible la décomposition, non seulement de l'idée totale, qui est toujours composée, mais encore de chaque idée partielle, qui peut encore elle-même être composée, & nous offrir diverses idées distinctes qu'elle renferme. La figure sphérique, par exemple, que je considère à part dans une boule d'or, peut m'offrir les idées de centre, de circonférence, de rayons, &c.

On a donné le nom de *Pénétration* à la faculté de l'esprit qui développe & découvre, dans chaque sujet qu'il étudie, toutes les différentes idées qu'il est possible d'y distinguer; & le plus haut degré de la *pénétration* d'esprit consiste à réduire toutes les idées composées aux idées simples qui leur servent d'éléments. Je dirai avec M Bonnet: « Plus un génie » a de profondeur, plus il décompose un sujet. L'in» telligence pour qui la décomposition de chaque su» jet se réduit à l'unité, est l'intelligence créatrice ». En effet, il n'y a qu'elle pour qui chaque sujet ne renferme pas des objets d'idées dans le fond desquels il n'est pas possible de pénétrer. Pour elle seule, au moins, les substances ne sont pas un mystère impénétrable.

Les idées *abstraites* métaphysiques supposent les idées *abstraites* individuelles: celles-ci sont les éléments de celles là. Nous les nommons également *idées générales*, *idées universelles*, parce qu'elles sont celles qui ne nous représentent que ce qui est commun à plusieurs êtres, faisant abstraction de ce qui est particulier à chacun d'eux.

Dans toute idée *abstraite* métaphysique, il faut considérer, 1°. la compréhension, & l'étendue de l'idée; 2°. son degré d'abstraction plus ou moins grand.

1°. La compréhension de l'idée *abstraite* métaphysique est l'assemblage des idées partielles que nous réunissons dans l'idée universelle, pour représenter, comme dans un seul tableau, les traits que nous regardons comme étant communs à tous les êtres d'une même espèce, ou que nous voulons ranger dans la même classe. Ainsi, quand je dis *un être*, ou simplement l'*être*, la compréhension de cette idée se borne à la seule idée de l'existence: si je dis *animal*, la compréhension de cette idée renferme tous les traits qui distinguent un animal de tout être qui n'est pas un animal; ainsi, il y aura les idées d'existence, d'étendue, d'organisation, de nutrition, de mouvement, de sentiment: si je dis *homme*, à cette idée d'animal en général, je joindrai celles d'une certaine figure, d'un certain arrangement de parties, & d'ame raisonnable unie à un corps organisé.

L'extension ou étendue de l'idée *abstraite* métaphysique, est l'assemblage ou le total des êtres divers, des différents individus, auxquels l'idée est applicable. Ainsi, l'idée de l'être s'étend à tous les êtres, à tout ce qui existe, de quelque nature qu'il soit; c'est, de toutes les idées, la plus générale, la plus étendue: l'idée d'animal s'étend à tous les animaux, c'est à dire, à tous les êtres en qui on trouve l'existence, l'étendue, l'organisation, le mouvement, le sentiment, &c: l'idée d'homme s'étend à tous les hommes qui existent.

C'est en travaillant, par la méditation, sur la compréhension & l'étendue des idées *abstraites* métaphysiques, que notre esprit range les êtres par classes, genres, espèces, &c. Plus nous avons approfondi & décomposé l'idée de divers individus qui nous sont connus, pour y distinguer toutes les idées simples

ſimples & diſtinctes qu'ils offrent à notre méditation ; plus nous ſommes en état de rendre exacte & préciſe la diſtribution que nous en faiſons par claſſes, moins nous courons de riſque de mettre dans le même genre ou la même eſpèce, comme ſemblables, des êtres qui, mieux connus, nous offriroient des différences aſſez eſſentielles pour exiger d'en faire des claſſes à part, ou de les rapporter à d'autres.

La compréhenſion de l'idée en reſſerre ou en étend l'extenſion, ſelon qu'elle eſt plus ou moins compoſée, c'eſt à dire, ſelon qu'elle renferme un plus ou moins grand nombre d'idées diſtinctes. Qu'à l'idée de l'être, je n'en joigne aucune autre ; qu'elle ne renferme que la ſeule idée de l'exiſtence ; j'aurai l'idée *abſtraite* de la plus grande étendue, puiſqu'elle s'appliquera à tout ce qui exiſte. Qu'à l'idée d'exiſtence ſe joigne celle d'étendue ſolide, de diviſibilité, d'impénétrabilité ; j'aurai une idée univerſelle moins étendue, puiſqu'elle ne conviendra qu'aux corps. Qu'à ces idées renfermées dans la compréhenſion de l'idée de corps, je joigne celle de fuſibilité, de malléabilité, de peſanteur ; je reſſerre l'étendue de cette idée en augmentant ſa compréhenſion, elle ne convient plus qu'à cette ſorte de corps qu'on nomme *métaux*. Que j'y ajoûte encore celle d'une plus grande peſanteur, de la couleur jaune & brillante, de la fixité ; je reſtreins l'idée de métaux à l'idée de celui-là ſeul que l'on nomme *or*. Plus donc, dans l'idée *abſtraite* métaphyſique, je fais entrer d'idées qui en augmentent la compréhenſion, plus je reſtreins par là ſon étendue ou extenſion.

2°. Les idées *abſtraites* peuvent avoir différents degrés d'abſtraction, ſelon que ce qu'elles repréſentent à l'eſprit s'éloigne plus ou moins de l'idée complette d'un individu. Si je ne retranche ou n'abſtrais rien de l'idée de Louis XVI, mais que dans la compréhenſion de l'idée que j'en ai, je raſſemble ſans exception tous les traits, toutes les idées diſtinctes que m'offre ſa perſonne ; j'ai une idée individuelle qui ne convient qu'à ce ſeul objet. Si je retranche de cette idée celle du numéro de ſon nom, pour ne conſerver que ce qu'il a de commun avec tous les rois de ſa maiſon qui ſe ſont nommés *Louis* ; l'idée que je me forme par là eſt une idée *abſtraite*, qui convient à tous les rois de France qui ſe ſont nommés *Louis*. Si je retranche de cette idée ce qui n'a été commun qu'aux rois nommés *Louis*, pour ne garder que ce qui eſt commun aux rois de France de la race Capétienne ; j'aurai une idée plus *abſtraite*, d'une compréhenſion plus reſtreinte, mais d'une plus grande étendue, qui embraſſera tous les rois qui ont régné en France depuis Hugues Capet. Si je retranche ou abſtrais de cette idée tout ce qui eſt particulier à chaque race, pour ne joindre à l'idée de roi que celle de la domination ſur le royaume de France ; mon idée ſera plus *abſtraite*, & conviendra à tous les rois de France ſans exception. Que j'abſtraye encore de cette idée toute idée de domination ſur un pays plus tôt que ſur un autre, toute idée du temps ancien ou moderne ; mon idée devient toujours plus *abſtraite*, d'une compréhenſion moins compoſée, mais en même temps d'une étendue plus vaſte, puiſqu'elle ſera applicable à tous les rois qui ont régné ſur la terre depuis le commencement, & qui y règneront juſqu'à la fin. Voilà une première face ſous laquelle on peut enviſager les idées *abſtraites*, & qui nous les offre comme plus ou moins *abſtraites*, relativement à leur compréhenſion & à leur étendue. Plus la compréhenſion eſt reſtreinte, plus l'extenſion augmente, plus l'idée eſt *abſtraite*.

Les idées métaphyſiques ſont auſſi plus ou moins *abſtraites*, relativement à la nature des objets qu'elles repréſentent.

1°. Les idées métaphyſiques moins *abſtraites*, ſont celles qui repréſentent les diverſes natures communes des êtres, & qui ſont formées ſur les modèles des individus exiſtants réellement dans la nature : telles ſont les idées générales d'homme, de cheval, de pigeon, de métal, d'eſprit. On peut donner à ces idées le nom d'idées *abſtraites* corporelles ou ſpirituelles, ſuivant la nature corporelle ou ſpirituelle des êtres qu'elles comprennent dans leur extenſion, quoiqu'elles ne repréſentent pas parfaitement ces êtres, puiſque, dans leur compréhenſion, on ne fait entrer que les idées des traits par leſquels chacun des individus de l'eſpèce ſe reſſemble.

2°. On peut placer dans le ſecond rang des idées *abſtraites*, celles qui ont pour objet les modes, les propriétés des êtres, enviſagées en général & ſéparément des ſubſtances, ou les ſubſtances des êtres conſidérées en général & ſéparément des qualités, des propriétés, & des modes ; comme ſont les idées *abſtraites* de figure, de couleur, de mouvement, de la puiſſance, de l'action, de l'exiſtence, de l'étendue, de la penſée, de ſubſtance, d'eſſence, &c.

3°. Moins les objets des idées *abſtraites* ont de réalité, & plus eſt conſidérable leur degré d'abſtraction : je ſerai donc autoriſé par cette règle, à placer dans un troiſième rang, &, par là même, d'aſſigner un degré plus élevé d'abſtraction aux idées qui n'ont pour objet que les relations qui ſubſiſtent ou peuvent ſubſiſter entre les êtres : je les acquiers en comparant un être à un autre, en obſervant les circonſtances dans leſquelles un être eſt par rapport à l'autre & enfin en ſéparant l'idée de ces relations de celle des êtres entre leſquels je les ai apperçues : telles ſont les idées de cauſe, d'effet, de reſſemblance, de différence, de tout, de partie, &c.

4°. Si les idées de cauſe, de ſubſtance, de mode, ſont déja par elles-mêmes des idées *abſtraites* ; les idées de cauſalité, de ſubſtantialité, de modalité, ſeront plus *abſtraites* encore ; car ces mots ne ſignifient pas la choſe même, mais ſeulement une manière de conſidérer une choſe comme cauſe, comme ſubſtance, comme mode. Dans ce rang on peut mettre les idées générales de genres, d'eſpèces, de nom, de pronom, de verbe, &c. & une multitude d'autres idées qui entrent dans le diſcours des gens du commun auſſi bien que des ſavants.

Remarquons ici que les idées de cauſe, d'effet,

de ſubſtance, de mode, de différence, de reſſemblance, & autres de cette eſpèce, ont ceci de particulier, par une ſuite de leur plus grand degré d'abſtraction, qu'elles ſont toujours les mêmes, ſoit qu'on les tire de l'idée d'un être corporel ou d'un être ſpirituel, ou qu'on les y rapporte, & qu'ainſi elles ſont d'une eſpèce différente des autres idées *abſtraites* dont nous avons parlé d'abord, & qui ſont moins *abſtraites*, moins générales; ces dernières ſont néceſſairement corporelles ou intellectuelles, ſelon la nature de l'objet dont on les a *abſtraites.* Que je regarde l'épée comme la cauſe de la bleſſure, ou mon ame comme la cauſe de ma penſée, ou Dieu comme la cauſe de l'univers; l'idée *abſtraite* de cauſe eſt toujours la même. Mais que je penſe au mouvement, à la couleur, à l'étendue; mon idée ſe rapporte néceſſairement à un corps: que je parle de penſée, de volonté, de déſir; mon idée ſe rapporte néceſſairement à un eſprit.

Finiſſons cet expoſé, en remarquant qu'aux ſenſations & au ſentiment intime de ce qui ſe paſſe en nous, que M. Locke indique comme les deux ſeules ſources de nos idées, on peut ajouter, comme une troiſième ſource féconde d'idées d'un genre particulier, l'abſtraction, quoiqu'elle doive avoir, pour s'exercer, les matériaux fournis par la ſenſation ou la réflexion; car il eſt certain que les ſens & le ſentiment intime ne nous fourniront jamais ſeuls des idées *abſtraites.* Voyez J. Wats, *Logick.* ejuſd. *Philoſophical Eſſai III.* Wolfii *Pſychologia. Empirica.*

II. On entend par terme *abſtrait*, tout terme qui eſt le ſigne d'une idée *abſtraite.* Il y aura donc autant de diverſes ſortes de termes *abſtraits* qu'il y aura de différentes idées *abſtraites;* puiſque chacune d'elles doit avoir un nom qui la fixe dans notre mémoire, & qui lui donne dans notre eſprit une réalité qui lui manque hors de nous. Nulle part la nature ne nous offre l'objet iſolé & ſubſiſtant d'une idée *abſtraite. Voyez* ABSTRACTION. Tous les termes de la langue ſont ou individuels ou *abſtraits.* Les individuels déſignent chacun un individu diſtinct; ce ſont ceux que l'on appelle *noms propres*, tels que *Cicéron*, *Virgile*, *Bucéphale*, *Londres*, *Rome*, *Seine*, *Tibre.* Les autres ſont des termes *abſtraits*, parce qu'ils ne déſignent pas des individus, mais des idées communes à pluſieurs. Tous les ſubſtantifs de cette eſpèce qui déſignent des idées univerſelles, des eſpèces ou des genres d'êtres, ſe nomment chez les grammairiens, *noms appellatifs*, tels que *poiſſon*, *cheval*, *homme*, *ville*, *rivière*, &c. mais en philoſophie on nomme *abſtraits*, généralement tous les termes qui déſignent quelque idée *abſtraite*, de quelque nature qu'elle ſoit, de ſubſtance, de mode, de rèlation, ſoit qu'elle ſe rapporte à des êtres exiſtants ſubſtantiellement, ſoit qu'elle n'ait d'exiſtence que dans notre eſprit, comme ſont les mots *corps*, *eſprit*, *étendue*, *couleur*, *ſolidité*, *mouvement*, *vie*, *mort*, *penſée*, *volonté*, *ſentiment*, *honneur*, *vertu*, *tempérance*, *religion*, &c. Les pronoms, les adjectifs, les nombres, les verbes, les adverbes, les conjonctions, les prépoſitions, les particules ſont des termes *abſtraits*, puiſqu'ils ne déſignent point par eux-mêmes d'individus, mais des idées communes à pluſieurs, formées dans notre eſprit par *abſtraction.*

Entre ces termes, les ſcholaſtiques en ont diſtingué deux ſortes, qu'ils ont oppoſées l'une à l'autre, dont l'une forme une claſſe de termes qu'ils nomment *abſtraits*, & l'autre celle des termes qu'ils nomment *concrets.*

Les *abſtraits*, ſelon eux, ſont les termes qui ſignifient les modes ou les qualités d'un être, ſans aucun rapport à l'objet en qui ſe trouve ce mode ou cette qualité; ce ſont les noms ſubſtantifs en grammaire: tels ſont les mots *blancheur*, *rondeur*, *longueur*, *ſageſſe*, *mort*, *immortalité*, *vie*, *religion*, *foi*, &c.

Les concrets ſont ceux qui repréſentent ces modes, ces qualités, avec un rapport à quelque ſujet indéterminé, ou autrement ceux qui repréſentent le mode comme appartenant à quelque être; & ces termes ſont ceux que les grammairiens nomment *adjectifs*, quoiqu'aſſez ſouvent ils ſoient employés comme ſubſtantifs: tels ſont *blanc*, *rond*, *long*, *ſage*, *mortel*, *mort*, *immortel*, *vivant*, *religieux*, *fidèle*, &c. quoique les termes *ſage*, *fou*, *philoſophe*, *lâche*, &c. s'employent ſouvent comme ſubſtantifs, ils ſont cependant termes concrets, parce qu'ils ont leurs termes *abſtraits* correſpondants, *ſageſſe*, *folie*, *philoſophie*, *lâcheté*, &c.

Après ces explications, que nous ne ſaurions étendre ſans répéter ce que nous avons dit ſous *abſtraction*, & ce que nous venons de dire des idées *abſtraites*, il ne nous reſte qu'une ou deux remarques à faire ſur les termes *abſtraits.*

1°. Un terme *abſtrait* peut quelquefois être employé comme nom propre & individuel, en y ajoutant quelque mot qui en reſtreigne le ſens à un ſeul individu, ou en indiquant quelque circonſtance qui produiſe le même effet dans l'eſprit de ceux qui la connoiſſent. Ainſi *père*, *mère*, *femme*, *ſœur*, *maiſon*, ſont des termes généraux, des termes *abſtraits*: ils deviendront individuels, ſi je dis, par exemple, *mon père*, *ma mère*, *ma femme*, *ſa ſœur*, *la maiſon de S. Paul.* De même ſi, étant à Paris, je dis, *le roi*, *la rivière*, *le lieutenant de police*, chacun ſait que je parle de *Louis XVI*, de la *Seine*, de *M. Lenoir*, quoique ces termes *roi*, *rivière*, *lieutenant de police* ſoient des termes généraux, qui, en tout autre cas, déſignent *chaque roi*, *chaque rivière*, *chaque lieutenant de police.*

2°. De même, des termes individuels, des noms propres peuvent devenir des termes univerſels & *abſtraits*; parce qu'ayant pris, de l'être unique que chacun déſigne, les caractères les plus frappants qui les ont diſtingués, on en fait un concept à part, auquel on donne ce nom propre individuel, & on emploie ce nom propre à déſigner tout autre être qui lui reſſemble par ces traits caractériſtiques. Ayant ſaiſi, par exemple, dans l'idée individuelle d'Alexandre, les idées partielles d'*ambition*, de *valeur entrepre-*

nante ; dans l'idée de *César*, celle d'un *Genéral parfait*, qui joint *la science militaire*, *l'étude des Belles-Lettres*, *la prudence*, *l'activité* au *courage héroïque* ; j'emploie les mots *Alexandre* & *César*, comme des noms communs qui ne désignent que des traits distinctifs de ces individus : je les emploie dans ce sens, & je dis de *Charles XII*, c'est l'*Alexandre du nord* ; de *Frédéric III*, c'est un *César*. C'est dans ce même sens qu'on dira d'un politique fourbe, cruel, qui emploie la trahison & le crime, c'est un *Machiavel*.

3°. C'est à l'existence des termes *abstraits* que nous devons ces figures poétiques, qui consistent à personnifier des idées purement intellectuelles ; la *Mort*, la *Religion*, la *Discorde*, les *Idées métaphysiques*, la *Nature*, la *Superstition*, &c. Peut-être est-ce à l'abus de ces termes que l'on a dû le polythéisme absurde de tant de peuples, parce que l'on a personnifié les attributs divins & les divers actes de la Providence. On a bientôt oublié que ces termes ne signifioient que des idées *abstraites*, & non des êtres réels existants à part.

4°. Enfin, il faut observer que l'on ne peut fixer le sens des termes *abstraits*, qu'en détaillant les diverses idées simples, dont la réunion constitue l'*idée abstraite* qu'on désigne par leur moyen : mais si l'objet que signifie ce terme *abstrait*, n'est lui-même qu'une seule idée simple, ce qui a lieu dans les noms des sensations simples, comme *rouge*, *verd*, *doux*, *aigre*, *chaud*, *froid* ; on ne peut pas les définir ; il faut les expliquer par d'autres termes, ou présenter l'objet même & le faire agir sur les sens. (ANONYME.)

(N.) ABSTRAIT, DISTRAIT, *syn.*

Ces deux mots emportent également, dans leur signification, l'idée d'un défaut d'attention : mais avec cette différence, que c'est nos propres idées intérieures qui nous rendent *abstraits*, en nous occupant si fortement qu'elles nous empêchent d'être attentifs à autre chose qu'à ce qu'elles nous représentent ; au lieu que c'est un nouvel objet extérieur qui nous rend *distraits*, en attirant notre attention de façon qu'il la détourne de celui à qui nous l'avons d'abord donnée, ou à qui nous devons la donner. Si ces défauts sont d'habitude, ils sont graves dans le commerce du monde.

On est *abstrait*, lorsqu'on ne pense à aucun objet présent, ni à rien de ce que l'on dit. On est *distrait*, lorsqu'on regarde un autre objet que celui qu'on nous propose, ou qu'on écoute d'autres discours que ceux qu'on nous adresse.

Les personnes qui font de profondes études, & celles qui ont de grandes affaires ou de fortes passions, sont plus sujettes que les autres à avoir des *abstractions* ; leurs idées ou leurs desseins les frappent si vivement, qu'ils leur sont toujours présents : les *distractions* sont le partage ordinaire des jeunes gens ; un rien les détourne & les amuse.

La rêverie produit des *abstractions* ; & la curiosité cause des *distractions*.

Un homme *abstrait* n'a point l'esprit où il est ; rien de ce qui l'environne ne le frappe ; il est souvent à Rome au milieu de Paris ; & quelquefois il pense Politique ou Géométrie, dans le temps où la conversation roule sur la galanterie. Un homme *distrait* veut avoir l'esprit à tout ce qui lui est présent ; il est frappé de tout ce qui est autour de lui, & cesse d'être attentif à une chose pour le vouloir être à l'autre ; en écoutant tout ce qu'on dit à droite & à gauche, souvent il n'entend rien ou n'entend qu'à demi, & se met au hasard de prendre les choses de travers.

Les gens *abstraits* se soucient peu de la conversation : les *distraits* en perdent le fruit. Lorsqu'on se trouve avec les premiers, il faut de son côté se livrer à soi-même & méditer : avec les seconds, il faut attendre à leur parler que toute autre chose soit écartée de leur présence.

Une nouvelle passion, si elle est forte, ne manque guères de nous rendre *abstraits*. Il est bien difficile de n'être pas *distraits*, quand on nous tient des discours ennuyeux & que nous entendons dire de l'autre côté quelque chose d'intéressant. (*L'abbé* GIRARD.)

Abstrait marque une plus grande inattention que *distrait*. Il semble qu'*abstrait* marque une inattention habituelle, & que *distrait* en marque une passagère à l'occasion de quelque objet extérieur. (*M.* DU MARSAIS.)

ACADÉMIE, (*Hist. Litt.*), parmi les modernes, se prend ordinairement pour une société ou compagnie de gens de Lettres, établie pour la culture & l'avancement des arts ou des sciences.

Quelques auteurs confondent les mots d'*Académie* & d'*Université* : mais quoique ce soit la même chose en latin, c'en sont deux bien différentes en françois. Une université est proprement un corps composé de gens gradués en plusieurs facultés ; de professeurs qui enseignent dans les écoles publiques, de précepteurs ou maîtres particuliers, & d'étudiants qui prennent des leçons & aspirent à parvenir aux mêmes degrés : au lieu qu'une *académie* n'est point destinée à enseigner ou professer aucun art, quel qu'il soit, mais à en procurer la perfection ; elle n'est point composée d'écoliers que de plus habiles qu'eux instruisent, mais de personnes d'une capacité distinguée, qui se communiquent leurs lumières & se font part de leurs découvertes pour leur avantage mutuel. *Voyez* UNIVERSITÉ.

La première *académie* dont nous connoissions l'institution, est celle que Charlemagne établit par le conseil d'Alcuin : elle étoit composée des plus beaux génies de la cour, & l'empereur lui-même en étoit un des membres. Dans les conférences *académiques* chacun devoit rendre compte des anciens auteurs qu'il avoit lus ; & même chaque académicien prenoit le nom de celui de ces anciens auteurs pour lequel il avoit le plus de goût, ou de quelque personnage célèbre de l'antiquité. Alcuin, entre autres, des lettres duquel nous avons appris ces particularités, prit celui de *Flaccus*, qui étoit le surnom

d'Horace ; un jeune ſeigneur qui ſe nommoit Angilbert, prit celui d'*Homère ;* Adelard, évêque de Corbie, ſe nomma *Auguſtin ;* Riculphe, archevêque de Mayence, *Damétas* ; & le roi lui-même, *David.*

Ce fait peut ſervir à relever la mépriſe de quelques écrivains modernes, qui rapportent que ce fut pour ſe conformer au goût général des ſavants de ſon ſiècle, qui étoient grands admirateurs des noms romains, qu'Alcuin prit celui de *Flaccus Albinus.*

La plupart des nations ont à préſent des *académies*, ſans en excepter la Ruſſie. Il y en a peu en Angleterre; la principale & celle qui mérite le plus d'attention, eſt celle que nous connoiſſons ſous le nom de *Société Royale.* ; & l'on peut y joindre la *Société d'Édimbourg.* Il y a cependant encore une *académie* royale de muſique & une de peinture, établies par lettres patentes, & gouvernées chacune par des directeurs particuliers.

En France nous avons des *académies* floriſſantes en tout genre, tant à Paris que dans des villes de province ; en voici les principales. (*M.* D'*ALEMBERT.*)

ACADÉMIE FRANÇOISE. Cette *académie* a été inſtituée en 1635 par le cardinal de Richelieu, pour perfectionner la langue ; & en général elle a pour objet toutes les matières de Grammaire, de Poéſie, & d'Éloquence. La forme en eſt fort ſimple, & n'a jamais reçu de changement : les membres ſont au nombre de quarante, tous égaux ; les grands ſeigneurs & les gens *titrés* n'y ſont admis qu'à *titre* d'hommes de Lettres ; & le cardinal de Richelieu, qui connoiſſoit le prix des talents, a voulu que l'eſprit y marchât ſur la même ligne à côté du rang & de la nobleſſe. Cette *académie* a un Directeur & un Chancelier, qui ſe tirent au ſort tous les trois mois ; & un Secrétaire, qui eſt perpétuel. Elle a compté & compte encore aujourd'hui parmi ſes membres, pluſieurs perſonnes illuſtres par leur eſprit & par leurs ouvrages. Elle s'aſſemble trois fois la ſemaine au vieux Louvre pendant toute l'année, le lundi, le jeudi & le ſamedi (*a*). Il n'y a point d'autres aſſemblées publiques que celles où l'on reçoit quelque académicien nouveau, & une aſſemblée qui ſe fait tous les ans le jour de la S. Louis, & où l'*académie* diſtribue les prix d'Éloquence & de Poéſie, qui conſiſtent chacun en une médaille d'or. Elle a publié un Dictionnaire de la langue françoiſe, qui a déja eu quatre éditions, & qu'elle travaille ſans ceſſe à perfectionner. La deviſe de cette *académie* eſt : *A l'immortalité.* (*M.* D'*ALEMBERT.*)

(a) Depuis ſon inſtitution juſqu'au règne de LOUIS XVI, elle étoit en exercice toute l'année ſans interruption ; maintenant elle prend des vacances pendant les mois de Septembre & d'Octobre.

(¶ *On nous a communiqué un manuſcrit de feu M. Duclos, ſecrétaire de l'*académie françoiſe, *qui nous a paru contenir des faits & des réflexions agréables ſur l'hiſtoire de cette compagnie célèbre. On y retrouvera le ſtyle ingénieux & piquant qui caractériſe tous les écrits de M. Duclos.*

Rien ne prouve mieux la ſageſſe d'un établiſſement que le peu de changement qu'il éprouve durant une longue ſuite d'années. L'*académie* s'eſt toujours conduite d'après les principes qui lui ont été donnés par ſon fondateur : auſſi n'a-t-elle point eſſuyé de révolutions, & les États les plus heureux ſeront toujours ceux qui fourniront le moins d'évènements à l'hiſtoire. Celle d'une ſociété littéraire ne doit préſenter d'autres faits que les ouvrages de ceux qui la compoſent. Le bonheur & la gloire de l'*académie* viennent de ce qu'elle eſt aujourd'hui ce qu'elle a été dans ſon origine : ce n'eſt pas que des particuliers, peu faits pour ſentir l'honneur d'y avoir été admis, n'ayent entrepris d'en altérer la conſtitution ; mais leurs efforts n'ont ſervi qu'à prouver la ſolidité des fondements qu'ils vouloient détruire.

Dans les premières années de ce ſiècle, deux ou trois académiciens, dont la poſtérité ne connoitra le nom que par la liſte, ne ſe trouvant pas aſſez honorés d'être aſſociés à une compagnie illuſtre, tâchèrent d'y introduire une claſſe d'académiciens honoraires. On croira facilement que cette fantaiſie ne vint pas à des hommes fort diſtingués par le rang, la naiſſance, ou les talents. En effet, il falloit qu'ils ne fuſſent pas trop faits pour le titre d'honoraire, puiſqu'ils en avoient tant beſoin ; & ils ne paroiſſoient pas plus dignes du titre d'académiciens, puiſqu'il ne leur ſuffiſoit pas.

Ils tâchèrent d'abord, mais envain, de ſéduire quelques gens de Lettres par l'eſpoir des penſions. Ils eſſayèrent en même temps de gagner les académiciens qui, par l'éclat de leur nom, devoient être à la tête de la claſſe qu'on ſe propoſoit d'établir. Il fallut donc faire part du projet à MM. de Dangeau, qui, à tous égards, ne pouvoient pas éviter d'être du nombre des honoraires, ſi l'on en faiſoit. Mais comme ils étoient d'excellents académiciens, ils furent révoltés d'une propoſition qui paroiſſoit leur faire perdre le titre d'hommes de Lettres. Ils opposèrent à une intrigue ſourde la ſeule conduite qui leur convînt ; ils s'adreſſèrent directement au roi, exposèrent ſimplement le fait, & firent rejeter ce projet bourgeois.

Il n'y a pas d'apparence que cette idée ridicule entre déſormais dans la tete de qui que ce ſoit. L'*académie* conſervera ſa liberté, & l'honneur ineſtimable de ne recevoir d'ordres que du roi ſeul, tant qu'elle n'aura point de penſions ; & je l'y vois fort oppoſée : c'eſt toujours par l'intérêt qu'on eſt aſſervi. L'*académie* n'a heureuſement que de légers droits de préſence qui ne peuvent exciter la cupidité de perſonne. Je puis avancer, ſans craindre d'être

contredit, que parmi les académiciens attachés à d'autres compagnies & s'en trouvant très-honorés, il n'y en a aucun qui, s'il étoit obligé d'opter, ne préférât aux pensions les prérogatives de l'*académie françoise*. Madame la princesse de Rohan, qui s'intéressoit plus que personne à la gloire de MM. de Dangeau, puisque l'un étoit son ayeul & l'autre son grand oncle, exigea de moi, il y a quelques années, de ne pas laisser dans l'oubli leur procédé à l'égard de l'*académie* : je m'acquitte ici de la parole que j'ai donnée, & du devoir d'historien (*a*).

Il semble que le destin de l'*académie* soit que les circonstances qui pourroient donner atteinte à ses privilèges, finissent par lui en procurer de nouveaux. Il n'y avoit anciennement dans l'*académie* qu'un fauteuil, qui étoit la place du directeur : tous les autres académiciens, de quelque rang qu'ils fussent, n'avoient que des chaises. Le cardinal d'Estrée, étant devenu très-infirme, chercha un adoucissement à son état dans l'assiduité à nos assemblées : nous voyons souvent ceux que l'âge, les disgrâces, ou le dégoût des grandeurs forcent à y renoncer, venir parmi nous se consoler ou se désabuser. Le cardinal demanda qu'il lui fût permis de faire apporter un siège plus commode qu'une chaise. On en rendit compte au roi, qui, prévoyant les conséquences d'une pareille distinction, ordonna à l'intendant du garde-meuble de faire porter quarante fauteuils à l'*académie*, & confirma, par là & pour toujours, l'égalité académique. La compagnie ne pouvoit moins attendre d'un roi qui avoit voulu s'en déclarer le protecteur.

Après la mort de Louis XIV, l'*académie* fut mandée avec les compagnies supérieures par le ministre de la maison du roi, conduite par le grand-maître des cérémonies, pour faire compliment à son nouveau protecteur, & présentée par M. le duc d'Orléans, régent du royaume. Elle a continué depuis de rendre compte, au roi directement, des élections & de tout ce qui la concerne : c'est toujours le directeur nommé par le sort qui présente au roi le vœu de la compagnie, & alors il est introduit dans le cabinet par le premier gentilhomme de la chambre. Nous avons vu des occasions où Sa Majesté, ayant des ordres à donner à la compagnie, au lieu de se servir d'un secrétaire d'État ou de quelqu'un des académiciens qui étoient à la cour, a mandé exprès le directeur.

Dès l'année 1718, le roi envoya son portrait à l'*académie*, & on y plaça aussi celui du régent. La compagnie alla remercier le roi de l'honneur qu'il venoit de lui faire, & le régent la remercia de celui qu'il disoit en avoir reçu; ce furent ses termes. L'année suivante le roi y vint en personne ; il n'y eut point de marques de bonté qu'il ne donnât à l'assemblée. Il entra dans les détails de la forme des élections, & se fit expliquer toute l'administration intérieure de la compagnie. Elle reçut bientôt de nouvelles preuves de la protection du roi par la confirmation du droit de *committimus*. Ce privilège avoit essuyé quelques contrariétés à l'occasion des différentes déclarations qui avoient été rendues à ce sujet. Le roi, pour faire cesser toutes difficultés, donna en 1730 un arrêt de son conseil, avec des lettres-patentes enregistrées en parlement. Aucun académicien ne peut aujourd'hui être troublé dans la possession d'un droit, dont on peut dire à l'honneur des gens de Lettres qu'il est presque sans exemple qu'ils soient dans le cas d'en faire usage.

Les marques de distinction dont le roi honoroit l'*académie*, ne pouvoient qu'augmenter le désir d'y être admis : il n'est même devenu que trop vif dans les hommes en place. L'*académie* appartient de droit aux gens de Lettres, & l'on ne doit songer aux noms & aux dignités que lorsque le Public n'élève point la voix en faveur de quelque homme de Lettres : le titre d'académicien peut flatter quelque Grand que ce puisse être ; mais s'il n'a aucune des qualités qui le justifient, ce n'est pour lui qu'un ridicule & un sujet de reproches pour ceux qui l'ont choisi. L'*académie* n'est pas chargée de faire connoître des noms, mais d'adopter des noms connus.

Personne n'a montré avec plus d'éclat que le cardinal du Bois, combien il se glorifioit du titre d'académicien. L'*académie* etant allée avec les compagnies supérieures complimenter le roi sur la mort de S. A. R. Madame, mère du régent, le cardinal, qui occupoit, comme premier ministre, sa place auprès du roi pendant les compliments des autres compagnies, la quitta pour revenir à l'audience de Sa Majesté en son rang d'académicien. Le cardinal de Fleury tint la même conduite quelques années après, & il n'y a point de preuves d'attachement qu'il n'ait données pendant son ministère à l'*académie*; il vouloit que tout ce qui peut intéresser le corps se fît avec la dignité qui lui convient. Il eut cette attention, lorsqu'en 1732 les comédiens françois vinrent offrir à l'*académie* les entrées à leur spectacle. Quinault l'aîné, accompagné de six autres députés de la Comédie, se présenta, & dit : « Messieurs, il y a long temps que » nous désirions faire la démarche que nous faisons ; la crainte d'un refus nous a retenus jusqu'à » présent : mais aujourd'hui que nous apprenons » que vous ne dédaignerez pas d'accepter l'entrée » de notre spectacle, nous venons vous l'offrir : en » l'acceptant, vous nous honorerez infiniment. Il » ne nous reste plus, Messieurs, qu'à vous supplier » de venir nous entendre le plus souvent qu'il vous » sera possible, & de nous faire part de vos lumières dans les occasions où nous aurons besoin » des secours d'une compagnie aussi illustre & aussi » respectable que la vôtre ».

(*a*) J'ai déja consigné dans un ouvrage cèlèbre ce qui concerne MM. de Dangeau, dans un temps où je ne prévoyois pas que je dusse continuer l'histoire de l'Académie. *Voyez* HONORAIRE.

Le ſecrétaire ayant écrit au cardinal de Fleury ce qui s'étoit paſſé à l'*académie*, le miniſtre en parla au roi, & répondit en ces termes au ſecrétaire : *Le roi trouve bon*, *Monſieur*, *que l'*académie *accepte les entrées.* Ce ne fut qu'avec l'agrément du roi, notifié par le cardinal miniſtre, que les entrées furent acceptées.

C'eſt ainſi que les académiciens, qui par leurs places ſont particulièrement attachés au ſervice de l'État, ne pouvant être aſſidus aux aſſemblées ordinaires, ſe ſont toujours fait un devoir de prouver leur zèle pour la compagnie : il n'y en a point qui n'ayent quelquefois contribué au travail académique, lorſqu'ils ont eu des doutes à propoſer. Les différentes éditions du Dictionnaire doivent donc être regardées comme l'ouvrage de tous les académiciens. Il y a même des exemples de l'honneur que le roi a fait à l'*académie* de la conſulter, & où il a daigné concourir à la déciſion.

Ce n'eſt pas ſeulement de la part de ſes membres que l'*académie* a éprouvé des marques d'attachement. Un particulier, auſſi ignoré que le ſont ceux qui ſe bornent à remplir les devoirs de citoyen, M. Gaudron, légua en 1746 à l'*académie* une rente de 300 liv. pour donner annuellement un prix.

Il y avoit déja long temps que, par les différentes révolutions arrivées dans les finances, les contrats de fondations des prix faites par Balzac & par l'évêque de Noyon (Clermont-Tonnerre), étoient réduits à moins de la moitié de leur valeur. L'*académie* ne pouvoit plus donner qu'un prix chaque année, encore ajoutoit-elle un ſupplément pour qu'il fût de 300 livres : le legs fait par M. Gaudron la mit en état de donner deux prix tous les ans. L'*académie* jugeant enſuite que des médailles de 300 liv. étoient trop foibles, attendu l'augmentation numéraire du marc des matières, elle réſolut de réunir les trois fondations, qui ne forment aujourd'hui qu'un fonds propre à fournir avec un ſupplément une médaille de 600 liv. pour un prix annuel qui eſt alternativement d'Éloquence & de Poéſie. L'agrément du roi étant néceſſaire pour autoriſer cet arrangement, S. A. S. M. le comte de Clermont, que le ſort venoit de faire directeur, remplit les fonctions de cette place, & fit auprès du roi les démarches qu'elle exigeoit.

En parlant de ce prince, je ne puis me diſpenſer de rappeler les circonſtances de ſon entrée dans l'*académie*. Il fit communiquer le déſir qu'il en avoit à dix d'entre nous, tous gens de Lettres, du nombre deſquels j'étois, en nous recommandant le plus grand ſecret à l'égard de ceux de la Cour, juſqu'au moment où il conviendroit de rendre ſon vœu public. Le premier mouvement de mes confrères fut d'en marquer au prince leur joie & leur reconnoiſſance. Je partageai le ſecond ſentiment : mais je les priai d'examiner, ſi cet honneur ſeroit pour la compagnie un bien ou un mal ; s'il ne pouvoit pas devenir dangereux ; ſi l'égalité que le roi veut qui règne dans nos ſéances entre tous les académiciens, quelques différents qu'ils ſoient par leur état dans le monde, s'étendroit juſqu'à un prince du ſang ; enfin ſi nous, gens de Lettres, ne nous expoſions pas à perdre nos prérogatives les plus précieuſes, qui toucheroient peu les gens de la Cour nos confrères, aſſez dédommagés par la ſupériorité qu'ils ont ſur nous par tout ailleurs : peut-être même ne ſeroient-ils pas fâchés de l'uſurper dans l'*académie*, en continuant de l'y reconnoître dans un prince à qui ils ne pouvoient la diſputer nulle part. Je leur repréſentai que le projet dont M. le comte de Clermont nous faiſoit part n'étoit qu'une eſpèce de conſultation, puiſqu'il nous demandoit en même temps de l'inſtruire des ſtatuts & uſages académiques.

Ces obſervations frappèrent mes confrères, qui m'engagèrent à rédiger ſur le champ le Mémoire ſommaire qui ſuit, & qui fut remis le jour même à M. le comte de Clermont. L'évènement a prouvé que nous avions pris une précaution ſage & néceſſaire.

Mémoire.

« Les ſtatuts de l'*académie* ſont ſi ſimples, qu'ils n'ont pas beſoin de commentaires. Le ſeul privilège dont les gens de Lettres qui ſont véritablement, qui conſtituent l'*académie*, ſoient jaloux, c'eſt l'égalité extérieure qui règne dans nos aſſemblées : le moindre des académiciens en fortune ne renonceroit pas à ce privilège.

Si S. A. S. fait à l'*académie* l'honneur d'y entrer, elle doit confirmer par ſa préſence le droit du corps en ne prenant jamais place au deſſus des officiers. S. A. S. jouïra d'un plaiſir qu'elle trouve bien rarement, celui d'avoir des égaux, qui d'ailleurs ne ſont que fictifs, & elle conſacrera à jamais la gloire des Lettres.

Comme S. A. S. eſt digne qu'on lui parle avec vérité, j'ajoûterai que, ſi elle en uſoit autrement, l'*académie* perdroit de ſa gloire au lieu de la voir croître ; les cardinaux formeroient les mêmes prétentions, les gens titrés viendroient enſuite, & j'ai aſſez bonne opinion des gens de Lettres pour croire qu'ils ſe retireroient. La liberté avec laquelle nous diſons notre ſentiment, eſt une des plus fortes preuves de notre reſpect pour le prince, &, qu'il nous permette le terme, de notre eſtime pour ſa perſonne.

Il reſte à obſerver que, lorſque l'*académie* va complimenter le roi, les trois officiers marchent à la tête, & tous les autres académiciens ſuivant la date de leur réception. Or, S. A. S. eſt trop ſupérieure à ceux qui compoſent l'*académie* pour que la place ne lui ſoit pas indifférente : Elle peut ſe rappeler qu'au couronnement du roi Staniſlas, Charles XII ſe mit dans la foule : en effet, il n'y a point d'académicien qui, en précédant S. A. S. n'en fût honteux pour ſoi-même, s'il n'en étoit pas glorieux pour les Lettres : on n'eſt donc entré dans ce détail que pour obéir à ſes ordres ».

Le prince approuva nos obſervations, ou, ſi l'on

veut, nos conditions, souscrivit à tout, & aussitôt qu'il y eut une place vacante (ce fut celle de M. de Boze), en parla au roi, qui donna son agrément & promit le secret; de notre côté, nous le gardâmes très-exactement à l'égard des académiciens de la Cour, qui ne l'apprirent qu'à l'assemblée du jour indiqué pour l'élection. La rumeur fut grande parmi eux, sur tout de la part des gens lettrés, qui craignirent de se voir subordonnés à un confrère d'un rang si supérieur. Cachant leur vrai motif sous le voile du zèle & du respect, ils se plaignirent avec une aigreur qui les dèceloit, qu'on leur eût fait mystère d'un dessein si glorieux pour la compagnie. On leur répondit que le roi ayant promis, ou plus tôt offert le secret, avoit par là imposé silence à ceux qui étoient instruits du projet; qu'au surplus chacun étoit encore en état de témoigner par son suffrage le désir de plaire à M. le comte de Clermont, puisque tous étoient en droit de donner librement leur voix. Quelques courtisans objectèrent que dans une telle occasion la liberté des suffrages étoit une chimère, parce qu'on ne pouvoit, dirent-ils, nommer un prince du sang que par acclamation. Les gens de Lettres s'y opposèrent formellement, réclamèrent l'observation des statuts, & demandèrent le *scrutin* ordinaire. On ne doute pas que les suffrages & les boules n'ayent été favorables au candidat: le registre ne porte cependant que la pluralité & non l'unanimité des voix.

Dans le premier moment, le Public applaudit à l'élection; les gens de Lettres en recevoient & s'en faisoient réciproquement des compliments, lorsqu'il s'èleva un orage qui pensa tout renverser. M. le comte de Charolois, frère de M. le comte de Clermont, les princesses leurs sœurs, & quelques officiers de leurs maisons, prétendirent qu'il ne convenoit pas à un prince du sang d'entrer dans un corps, sans y avoir un rang distingué, une préséance marquée; ils firent composer à ce sujet un Mémoire fort étendu; & comme j'avois été un des agents de l'élection, on me l'adressa, en me demandant une réponse: on la vouloit prompte; & ne me trouvant pas chez moi, on m'apporta le Mémoire dans une maison où je dînois ce jour-là. Ce n'en étoit pas un d'*académie*; je ne pouvois ni consulter mes confrères, ni concerter avec eux ma réponse: je pris donc sur moi de la faire telle que la voici, quel qu'en pût être le succès, & au hasard d'être avoué ou désavoué par le corps au nom duquel je répondois.

Réponse au Mémoire de S. A. S. M. le comte de Clermont.

« Nous ne pouvons nous imaginer que le Mémoire que nous venons de lire soit adopté par S. A. S. sans quoi nous serions dans la plus cruelle situation. Nous aurions à déplaire à un prince pour qui nous avons le plus grand respect, ou à trahir la vérité que nous respectons plus que tout au monde.

M. le comte de Clermont a été élu par l'*académie*. Si ce prince n'y entre pas avec tous les dehors de l'égalité, la gloire de l'*académie* est perdue. Si le prince entroit dans celle des Belles-Lettres ou des Sciences, il seroit nécessaire qu'il y eût une préséance marquée, parce qu'il y a des distinctions entre les membres qui forment ces compagnies: c'est pourquoi il fallut en donner une au Czar Pierre I dans celle des sciences, en plaçant son nom à la tête des honoraires.

Mais depuis qu'à la mort du chancelier Séguier, Louis XIV eut pris l'*académie* sous sa protection personnelle & immédiate, sans intervention de ministre, honneur inestimable que nous a conservé & assûré l'auguste successeur de Louis-le-grand; jamais il n'y eut de distinction entre les académiciens, malgré la différence d'état de ceux qui composent l'*académie*. Si S. A. S. en avoit d'autres que celles du respect & de l'amour des gens de Lettres, les académiciens qui ont quelque supériorité d'état sur leurs confrères, prétendroient à des distinctions, parviendroient peut-être à en obtenir d'intermédiaires entre les princes du sang & les gens de Lettres: ceux-ci n'en seroient que plus éloignés du roi; rien ne pourroit les en consoler; & l'*académie*, jusqu'ici l'objet de l'ambition des gens de Lettres, le seroit de la douleur de tous ceux qui les cultivent noblement. L'époque du plus haut degré de gloire de l'*académie*, si les règles subsistent, seroit celle de sa dégradation, si l'on s'écarte des statuts.

En effet, en supposant même qu'il n'y eût jamais de distinction que pour les princes du sang, l'*académie* n'en seroit pas moins dégradée de ce qu'elle est aujourd'hui; elle ne voit personne entre le roi & elle que des officiets nommés par le sort: chaque académicien n'est en cette qualité subordonné qu'à des places où le sort peut toujours l'èlever.

M. le comte de Clermont est respecté comme un grand prince, & qui plus est, aimé & estimé comme un honnête homme; il a trop de gloire vraie & personnelle pour en vouloir une imaginaire; il n'a besoin que de continuer d'être aimé: voilà l'apanage que le Public seul peut donner, & qui dépend toujours d'un suffrage libre.

Il n'étoit pas difficile de prévoir qu'après les transports de joie que la république des Lettres a fait éclater, l'envie agiroit sous le masque d'un faux zèle pour le prince.

Si le Czar eût écouté les gens frivoles d'ici, il ne se seroit pas fait inscrire sur la liste de l'*académie* des Sciences, la seule qui convînt au genre de ses études; cependant cela n'a pas peu servi à intéresser à sa renommée la république des Lettres.

Lorsque M. le comte de Clermont fit annoncer son dessein à plusieurs académiciens, leur premier soin fut de lui exposer par écrit la seule prérogative

dont leur amour & leur reconnoiſſance pour le roi les rendent jaloux ; ils eurent la ſatisfaction d'apprendre que S. A. S. approuvoit leurs ſentiments : ils ne ſe perſuaderont jamais qu'ils ayent eu tort de compter ſur ſa parole. Nous oſons le dire, & le prince ne peut que nous en eſtimer davantage, nous ne lui aurions jamais donné nos voix, ſi nous avions pu ſuppoſer que nous nous prêtions à notre dégradation. Il eſt bien étonnant qu'on vienne dans un Mémoire établir les droits des princes du ſang, comme s'il s'agiſſoit de les ſoutenir dans un congrès de l'Europe ; qu'on vienne les établir dans une compagnie, dont le devoir eſt de les connoitre, de les publier, & de les défendre s'il en étoit beſoin.

Les princes ſont faits pour des honneurs de tout autre genre que des diſtinctions littéraires. Voudroit-on en dépouiller des hommes dont elles font la fortune & l'unique exiſtence ? Les hommes conſtitués en dignité auroient-ils aſſez peu d'amour propre pour n'être pas flattés eux-mêmes que le déſir de leur être aſſociés en un ſeul point ſoit un objet d'ambition & d'émulation dans la littérature ?

L'*académie* ne veut point avoir de diſcuſſion avec M. le comte de Clermont ; il ne doit pas entrer en jugement avec elle ; elle obéiroit en gémiſſant à des ordres du roi ; mais elle ne verroit plus que ſon oppreſſeur dans un prince qu'elle réclame pour juge ; elle l'aime, elle voudroit lui conſerver les mêmes ſentiments : voici ce qu'elle lui adreſſe par ma voix.

Monſeigneur, ſi vous confirmez par votre exemple reſpectable & déciſif une égalité, qui d'ailleurs n'eſt que fictive, vous faites à l'*académie* le plus grand honneur qu'elle ait jamais reçu ; vous ne perdez rien de votre rang, & j'oſe dire que vous ajoutez à votre gloire en élevant la nôtre ; la chute ou l'élévation, le ſort enfin de l'*académie* eſt entre vos mains : ſi vous ne l'élevez pas juſqu'à vous, elle tombe au deſſous de ce qu'elle étoit ; nous perdons tout, & le prince n'acquiert rien qui puiſſe le conſoler de notre douleur. La verroit-on ſuccéder à une joie ſi glorieuſe pour les Lettres & pour vous-même ? Ce ſont les gens de Lettres qui vous ſont le plus tendrement attachés : ſeroit-ce d'un prince, leur ami dès l'enfance, qu'elles auroient ſeules à ſe plaindre ? Notre profond reſpect ſera toujours le même pour vous, Monſeigneur ; mais l'amour, qui n'eſt qu'un tribut de la reconnoiſſance, s'éteindra dans tous les cœurs qui ſont dignes de vous aimer & d'être eſtimés de vous ».

Le prince, frappé des obſervations qu'on vient de lire, ne balança pas à ſe décider en notre faveur ; il me fit dire qu'il ne tarderoit pas à venir à l'*académie*, & qu'il vouloit y entrer comme ſimple académicien.

En effet, quelques jours après, il vint à l'aſſemblée, ſans s'être fait annoncer ; combla de politeſſes & même de témoignages d'amitié tous ſes nouveaux confrères, ne les nommant jamais autrement ; les invita à vivre avec lui ; opina très-bien ſur les queſtions qui furent agitées pendant la ſéance ; reçut ſes jetons de droit de préſence, ſe trouvant, dit-il, honoré du partage ; & tout ſe paſſa à la plus grande ſatisfaction du prince & de la compagnie. Quand un prince du ſang veut bien adopter le titre de confrère, on n'imaginera pas qu'il ſe trouve quelqu'un d'aſſez ſottement préſomptueux pour n'en être pas ſatisfait.

En parlant de cette confraternité, dont nous ne ſommes jaloux que par reſpect pour le roi qui l'a ordonnée, j'obſerverai qu'il y a toujours quelque phraſe à la mode, que des ſots imaginent & que d'autres ſots répètent : tel eſt le prétendu ſyſtême de l'égalité des conditions, dont ils voudroient faire ſoupçonner des gens de Lettres. Mais à qui ces petits ou grands meſſieurs perſuaderont-ils que des hommes inſtruits ignorent, que ſans inégalité de conditions, il n'y auroit aucune ſociété ? ceux qui en occupent les claſſes les moins élevées, mais qui ſentent auſſi la dignité de leur ame, ſont ceux qui rendent le plus volontiers ce qui eſt dû au rang & à la naiſſance ; moins on veut ſe laiſſer obérer, plus on eſt exact à payer ſes dettes.

Quelque temps après, le ſort ayant fait M. le comte de Clermont directeur, il en remplit les devoirs, au ſujet du nouvel arrangement à l'égard des prix, en allant préſenter au roi le vœu de la compagnie. Sa Majeſté l'agréa, & approuva qu'un prince du ſang fit fonction d'académicien.

La liaiſon des faits que je viens de rapporter m'en a fait omettre quelques-uns que je ne dois pas laiſſer dans l'oubli ; le premier, regarde l'abbé de Saint Pierre, & n'arriveroit certainement pas aujourd'hui. Cet honnête écrivain n'avoit jamais la tête occupée que du bien public, ce qui a fait dire plus injurieuſement pour les princes que pour lui, que ſes projets étoient les rêves d'un homme de bien : il ſeroit à déſirer que des ſouverains penſaſſent comme l'abbé rêvoit ; ils réaliſeroient beaucoup de ſes rêves, & leurs ſujets s'en trouveroient bien.

L'abbé donna pendant la régence un ouvrage intitulé ; *La polyſinodie, ou de la pluralité des Conſeils*. C'étoit à peu près le plan de gouvernement que le duc de Bourgogne, père du roi, s'étoit propoſé, pour en faire un préſervatif contre l'ignorance, les caprices, les uſurpations, ou le deſpotiſme qu'on a quelquefois à craindre de certains miniſtres ; ce qui n'étoit pas ſans exemple ſous le dernier règne, & pouvoit encore ſe retrouver. Le duc d'Orléans, en entrant dans la régence, avoit feint d'adopter les vûes du duc de Bourgogne ; & quoiqu'il s'en fût autant écarté dans l'eſprit qu'il en avoit affecté les apparences, les académiciens de la vieille cour crurent ou voulurent voir dans l'ouvrage de l'abbé de Saint-Pierre un panégyrique du régent qu'ils haïſſoient, & une ſatyre contre le feu roi qu'ils ſe piquoient d'admirer en tout. D'ailleurs

leurs l'abbé de Saint-Pierre étoit personnellement attaché à la maison d'Orléans; les vieux courtisans, n'osant manifester leur fiel contre le maître, s'attaquèrent au serviteur.

Les plus décorés d'entre eux firent le plus grand éclat, vinrent à l'*académie*, attestèrent, invoquèrent les manes du feu roi, & demandèrent la destitution d'un académicien, indigne, disoient-ils, de reparoître dans un temple si long temps consacré au culte de Louis XIV. Les gens de Lettres trouvoient la proposition trop violente, & cherchoient des tempéraments; mais il n'y eut pas moyen. La complaisance que la plupart d'entre eux ont de s'en laisser imposer par les titres & les dignités, les fit céder à cette impulsion étrangère. On alla au scrutin, & l'abbé de Saint-Pierre fut exclus. Il n'y eut qu'une seule boule en sa faveur; encore les zélés trouvèrent-ils mauvais que l'exclusion n'eût pas été d'une voix unanime, & s'en expliquèrent d'un ton qui tenoit de la menace contre le dissident, s'ils venoient à le connoître. Fontenelle, qui avoit donné cette unique boule blanche, voyant que les soupçons se portoient sur un ami connu de l'abbé de Saint-Pierre, & craignant de l'exposer au ressentiment, se déclara l'auteur du méfait, & n'en fut que plus estimé du Public. Il auroit aujourd'hui bien des complices. Les exclusions comme les élections doivent être autorisées de l'approbation du roi. On alla donc porter la délibération au régent, qui, ne voulant pas soutenir un homme qu'on accusoit d'avoir outragé la mémoire du feu roi, consentit à l'exclusion; mais ne permit pas de nommer à la place, qui ne seroit réellement jugée vacante qu'à la mort de l'abbé de Saint-Pierre.

Cette exclusion ne donna pas la moindre atteinte à la réputation de l'abbé de Saint-Pierre. Je ne veux pas examiner s'il en fut ainsi de celle des académiciens de ce temps-là. J'observerai seulement que celui qui le remplaça à sa mort en 1743, n'en parla point, pour ne pas rappeler l'affaire, & par ménagement pour l'honneur de l'ancienne *académie*.

On fit en 1749 un arrangement pour la place de secrétaire que M. de Mirabaud remplissoit depuis 1742, avec le plus grand désintéressement.

Il est quelquefois difficile de trouver dans une compagnie littéraire quelqu'un qui convienne à cette place, & à qui elle convienne. Celui qui veut bien l'accepter ne cède qu'aux sollicitations de ses confrères; car il est encore sans exemple qu'elle ait été accordée à aucun de ceux qui l'ont demandée.

Comme il n'y avoit point d'honoraire attaché au secrétariat, l'*académie* étoit dans l'usage de donner un double droit de présence à celui qui l'exerçoit. Lorsque M. de Mirabaud voulut bien s'en charger, il exigea absolument la suppression de ce double droit. L'*académie* n'ayant pu lui faire accepter autrement le secrétariat, chercha les moyens de l'en dédommager.

Depuis plusieurs années il étoit dû à la compagnie pour 33000 livres de jetons, dont la distribution avoit été suspendue dans des temps malheureux. On proposa au ministre de convertir ce fonds en une pension de 1200 livres attachée au secrétariat, ce qui fut accepté en 1749. M. le comte, depuis cardinal de Bernis, employa de plus son crédit, pour faire assigner au secrétaire un logement dans le Louvre. C'est le second article du règlement que le roi donna le 30 mai 1752. Règlement uniquement signé de la main du roi, sans le contre-seing d'un secrétaire d'État, attendu que Sa Majesté s'est réservé à elle seule l'administration de l'*académie*.

Quoique les corps ne doivent faire de changement dans leurs usages qu'avec la plus grande circonspection, il y en a que le temps rend nécessaires. La plupart des sujets proposés pour le prix d'Éloquence, étoient de Morale, & la chaire offre assez de modèles & d'occasions de s'exercer sur cette matière.

L'*académie* crut devoir proposer des sujets d'un genre plus neuf. A l'égard du prix de Poésie, les louanges de Louis XIV en faisoient depuis long temps la matière; & quel que soit le mérite d'un prince, ce sujet n'est pas inépuisable. Ces considérations firent naître l'idée de proposer pour prix d'Éloquence les éloges des hommes illustres de la nation dans tous les genres, sans acception de rang, de titres, ni de naissance. Rois, guerriers, magistrats, ministres, philosophes, hommes de génie, tous ont les mêmes droits à notre hommage. L'*académie* n'envisage que la supériorité personnelle de chacun sur ses rivaux, supériorité qui n'est jamais mieux décidée qu'après la mort.

Le Public a hautement applaudi au parti que nous prenions; il continue d'applaudir au choix des sujets; il a témoigné son estime pour l'auteur qui remporta les premiers prix, & qui a fourni des modèles à ceux qui couroient la même carrière. Les autres *académies* ont adopté notre plan. Le Public n'a pas moins approuvé la liberté que nous laissons aux poëtes de traiter les sujets que le génie leur inspire.

Les pièces du concours ont été depuis, dans les deux genres, supérieures à ce qu'elles étoient communément autrefois: tel qui n'obtient aujourd'hui qu'un accessit, l'emporte sur des ouvrages qui ont été couronnés, & nous fait quelquefois regretter de n'avoir qu'un prix à donner.

L'*académie*, étant obligée de donner une nouvelle édition de son Dictionnaire lorsque la précédente est épuisée, ne peut se dispenser de faire les additions & les changements qu'exige nécessairement toute langue vivante. C'est une attention qu'elle a eue dans le Dictionnaire qu'elle a présenté au roi le 10 Janvier 1762.

L'étude des sciences exactes & des différentes parties de la Physique, s'est tellement étendue depuis quelques années, qu'il falloit ajouter au vocabulaire les termes qui sont propres aux sciences & aux arts dont on s'occupe plus communément qu'on ne faisoit autrefois. On a donc admis dans la nouvelle édition les termes élémentaires des sciences, des arts, & même des métiers, qu'un homme de Lettres & tout homme du monde peuvent trouver

dans des ouvrages où l'on ne traite pas expressément des matières auxquelles ces termes appartiennent. Aussi le Dictionnaire de l'*académie* a-t-il toujours fait loi dans les questions qui s'élèvent sur la propriété d'un mot, d'un terme, ou d'une expression.

L'éclat de la littérature françoise est tel, que tous les étrangers distingués regardent comme le principal objet de leur voyage en France, celui d'y connoître personnellement les écrivains dont ils ont lu les ouvrages. Le prince héréditaire de Brunswick, qui reçut à la Cour le plus grand accueil, en fit un pareil aux gens de Lettres, & demanda l'entrée à une de nos séances. Il y fut placé au milieu de nous, & participa au droit de présence. Deux ans après l'*académie* vit encore dans son assemblée un prince d'un rang supérieur, le roi de Danemarck. On lui donna la place du directeur, & tous les académiciens prirent leurs fauteuils suivant l'ordre de réception.

Lorsque le prince Charles, second fils du roi de Suède, vint depuis à une de nos assemblées publiques, il n'y fut placé qu'après les trois officiers.

L'année suivante ses deux augustes frères, dont l'aîné venoit d'être proclamé roi, vinrent dans notre assemblée particulière. Le roi même voulut y être traité en académicien, & il en avoit le droit, puisqu'il seroit un membre distingué de la littérature s'il n'étoit pas né pour en être un des protecteurs.

Comme tout ce qui nous vient du roi, nous est cher, je dois parler d'une faveur que Sa Majesté nous a faite ou plus tôt confirmée. On peut se rappeler que Louis XIV avoit voulu que des députés de l'*académie* assistassent aux fêtes qui se donnèrent à la Cour. Son auguste successeur a eu la même bonté à celles qui se sont données au mariage de Mgr. le Dauphin, & a signé de sa main l'ordre d'y placer les trois officiers de l'*académie*. Ils ont donc été admis à tous les spectacles de la Cour & aux fêtes de l'appartement, où ils ont été représentés par trois autres académiciens gens de Lettres.

Après avoir rapporté ce qui s'est passé dans l'*académie* depuis le commencement du siècle jusqu'à aujourd'hui, je répondrai à une espèce de reproche au sujet des gens de la Cour qui occupent des places parmi nous, & dont le Public paroît trouver le nombre trop considérable. Il est glorieux, sans doute, pour les Lettres, que des gens recommandables par la naissance & les dignités ambitionnent le titre d'Académicien; mais le public n'a pas tort sur le nombre. 1°. Ils occupent des places qui seroient plus utilement remplies par ceux dont ces places excitent l'émulation, doivent être la récompense, & sont le patrimoine. 2°. Ce mélange de vrais & faux seigneurs fait que les premiers se trouvent foiblement honorés d'un titre que quelques-uns peut-être s'imaginent naïvement honorer eux-mêmes. Il y en a qui peuvent croire que l'*academie* les a recherchés, parce qu'un ou deux complaisants, sans mission, leur ont suggéré ou fortifié le désir de se présenter : je saisis cette occasion de les détromper, de prèvenir de pareilles illusions, & de les assûrer que la compagnie, proprement dite, n'en a jamais recherché aucun, quoiqu'il y en ait toujours eu plusieurs dont le désir d'y être admis a pu la flatter. Ce n'est pas que l'*académie*, pour choisir ses sujets, doive attendre qu'ils se présentent; il y a même un règlement qui défend les sollicitations & jusqu'aux visites des candidats. L'*académie* ne craint pas que ses places soient refusées; il n'y en a point encore eu d'exemple. Le prétendu refus du président de Lamoignon, nom d'ailleurs si cher à la Justice & aux Lettres, fut le désir de plaire à deux princes du sang qui faisoient, pour l'abbé de Chaulieu son concurrent, les démarches les plus vives, & qui, l'instant d'après l'élection du président, le prièrent de s'en désister : il en est parlé dans la seconde partie de l'Histoire de l'*académie*. Mais j'ajoûterai une particularité, qui sert à prouver la liberté que Louis XIV laissoit dans les élections; puisqu'au lieu de défendre formellement celle de l'abbé de Chaulieu, homme d'un esprit très-aimable, mais dont la vie trop peu ecclésiastique lui déplaisoit, ce prince entra dans une espèce de négociation pour l'exclure. Il chargea donc secrètement Toureil, alors directeur, de traverser l'élection de l'abbé, en présentant quelqu'un qu'on lui préférât. Toureil, ami du président de Lamoignon, & qui savoit que ce magistrat étoit dans le dessein de se présenter un jour, mais non dans ce moment-là, le proposa; & sur son refus, le roi dit au cardinal de Rohan de se présenter. Mais quand par un excès de modestie la place ne seroit pas acceptée, l'*académie* auroit rempli son devoir, en faisant un choix approuvé du Public. C'est tout ce qu'elle lui doit & à elle-même. Depuis la réception de M. le cardinal de Rohan, l'*académie* a toujours eu la satisfaction de voir sur ses listes le nom de Rohan. M. le prince Louis a rendu cet illustre nom plus cher que jamais à la compagnie, par des services réels, par un zèle aussi noble qu'éclairé pour la gloire de l'*académie*, par son amour pour les Lettres & pour ceux qui les cultivent.

Si l'*académie* ne veille pas avec sévérité à l'exécution de son règlement contre les visites & les sollicitations, c'est que des gens ardents pourroient, par des recommandations secrètes, profiter de la foiblesse de quelques académiciens, surprendre leurs suffrages, & l'emporter sur le mérite modeste qui se tiendroit à l'écart. Les gens de Lettres ont donc continué de solliciter les places. Il est vrai que la plupart, par des égards assez mal entendus, se retirent, dès qu'ils se trouvent en concurrence avec des hommes puissants ou qui se donnent pour tels. L'*académie* veut bien alors faire céder les droits aux prétentions, pour ne pas exposer un homme de mérite sans appui au ressentiment que lui attireroit son succès de la part d'une cabale injuste & puissante.

On sait combien cet abus a fait perdre à l'*académie* de sujets excellents qui n'osent se commettre contre le crédit & l'intrigue. Une faute que font trop souvent les corps, c'est de ne pas consi-

dérer les hommes pendant leur vie sous le point de vûe où ils les verront après la mort. C'est par là que le collège des cardinaux doit regretter de ne pas voir sur sa liste le nom de Bossuet, à qui la catholicité devoit plus qu'à tous les cardinaux de son temps. *L'académie* a quelques reproches pareils à se faire. Si Fontenelle n'avoit pas eu le courage modeste de persister plusieurs fois dans sa demande, *l'académie* en auroit peut-être été privée. Les noms de Molière, de Dufresny, de Regnard, de S. Réal, & d'autres, pour ne citer que des morts, car j'en pourrois citer des vivants, ne manquent à la liste que par des abus que *l'académie* peut toujours réformer. La liberté que le roi nous laisse & l'égalité académique sont nos vrais privilèges, plus favorables qu'on ne le croit à la gloire des Lettres, sur tout en France où les récompenses idéales ont tant d'influence sur les esprits. La gloire, cette fumée, est la base la plus solide de tout établissement françois. Tel est, heureusement pour ceux qui ont à nous gouverner, le caractère national, & il a toujours été le même.

Charlemagne, ayant formé dans son palais une société de savants, voulut en être un des membres; & pour faire disparoître toute distinction de rangs par une image d'égalité, il établit que, dans les conférences, chacun adopteroit un nom académique : il prit celui de David; Alcuin, celui d'Horace; ainsi des autres. Lorsque Charles IX fit, en 1570, le plan d'une pareille société, il prit dans les lettres-patentes le titre de *protecteur & premier* auditeur d'icelle.

Le cardinal de Richelieu, cet homme si despotique, dont le ministère fut un interrègne dans la vie de Louis XIII, sentit que les Lettres doivent former une république qui n'admet de distinction que le mérite littéraire. Ses prétendus imitateurs n'ont jamais mieux prouvé sa supériorité sur eux, qu'en s'écartant de ses principes. Nous avouerons que cinq ou six hommes, illustres dans l'État, flattent *l'académie* par la confraternité, mais on ne doit pas craindre d'en jamais manquer. Plus le nombre en sera restreint, sans être fixé (car un nombre fixe pourroit dégénérer en honoraires, & ce seroit renverser le seul établissement digne des Lettres & le plus cher à ceux qui les cultivent); plus l'honneur d'en être sera recherché par ceux qui joignent, à la naissance, au rang, & aux places, le goût de la littérature. La liste en seroit plus courte; mais on n'y liroit point de noms équivoques. On n'y verroit pas moins en différents temps, ceux de Péréfixe, Huet, Dangeau, Bossuet, Fénelon, Massillon, Fléchier, Bussy-Rabutin, Polignac, & autres, pour ne citer encore que des morts parmi ceux qu'on distinguoit dans la république des lettres, quoi qu'attachés à l'Église & à l'État par des devoirs plus importants qu'ils remplissoient avec honneur. Je ne parle point d'académiciens passés & présents, uniquement appliqués aux Lettres, sans occuper de postes d'éclat, mais sans être inférieurs en naissance à quelques-uns qui se croient de la Cour, parce qu'ils font des séjours à Versailles. Il n'est pas inutile d'observer que les services rendus au corps ou aux membres par des académiciens attachés à la Cour, l'ont été principalement par ceux qui cultivent eux-mêmes les Lettres : tels que MM. de Dangeau, dont j'ai parlé; M. le cardinal de Bernis, à qui l'on doit le logement du secrétaire, & à qui l'auteur de Radamiste dut la pension qui le fit subsister dans sa vieillesse; M. le duc de Nivernois, d'un mérite en tout genre si reconnu, qui a toujours pris avec chaleur les intérêts du corps & des particuliers, & a si souvent contribué à la gloire de *l'académie* par la lecture de ses ouvrages dans nos assemblées publiques. Je serai obligé de parler un peu différemment de quelques-uns de nos confrères de la Cour, à l'occasion des représentations que je me propose de faire à *l'académie*.

Ce sont les gens de Lettres qui font véritablement connoître *l'académie* dans les pays étrangers. Voyez les jours où le Public se rend à nos assemblées, quels sont les portraits qui attirent son attention? Il passe rapidement devant ceux qui, ayant été beaucoup pendant leur vie, ne sont rien depuis leur mort. La curiosité s'arrête sur ceux qui jadis rendoient des respects, & à la mémoire desquels on rend aujourd'hui des hommages.

J'ai souvent entendu demander pourquoi on ne voit pas dans *l'académie* le portrait de Molière, dont elle a célébré la mémoire (*a*). On ne peut réparer, plus hautement qu'on l'a fait, ce tort, si c'en est un : je dis si c'en est un; car on ne fait pas attention que la tyrannie du préjugé ne s'est éclipsée devant l'éclat du nom de l'auteur, que depuis la mort du comédien; nos improbateurs réclameroient encore aujourd'hui pour ce préjugé en pareille circonstance. On déclame vaguement contre les préjugés, & malheureusement on n'abjure que ceux qui sont honnêtes & gênants.

Je finis en désirant que *l'académie* montre dans ses choix toute la liberté que le roi lui donne, & dont les autres compagnies de savants n'ont que l'image : qu'on ne puisse lui appliquer ce que Montesquieu a dit de la Pologne, qui use quelquefois si mal de la liberté & du droit qu'elle a d'élire ses rois, qu'elle semble vouloir consoler ses voisins qui ont perdu l'un & l'autre.

ACADÉMIE ROYALE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES. A quelque degré de gloire que la France fût parvenue sous les règnes de Henri IV & de Louis XIII, & particulièrement après la paix des Pyrénées & le mariage de Louis XIV;

(*a*) Son buste y a été placé depuis; & au dessous, on lit ce vers :

Rien ne manque à sa gloire, il manquoit à la nôtre.

C'est un don fait à *l'académie* par M. d'Alembert, qui remplit avec autant de zèle que de talent la place de Secrétaire perpétuel.

elle n'avoit pas encore été assez occupée du soin de laisser à la postérité une juste idée de sa grandeur. Les actions les plus brillantes, les évènements les plus mémorables, étoient oubliés ou couroient risque de l'être, parce qu'on négligeoit d'en consacrer le souvenir sur le marbre & sur le bronze. Enfin on voyoit peu de monuments publics, & ce petit nombre même avoit été jusques là comme abandonné à l'ignorance ou à l'indiscrétion de quelques particuliers.

Le roi regarda donc comme un avantage pour la nation l'établissement d'une *académie* qui travailleroit aux inscriptions, aux devises, aux médailles, & qui répandroit, sur tous ces monuments, le bon goût & la noble simplicité qui en font le véritable prix. Il forma d'abord cette compagnie d'un petit nombre d'hommes choisis dans l'*academie* françoise, qui commencèrent à s'assembler dans la bibliothèque de M. Colbert, par qui ils recevoient les ordres de Sa Majesté.

Le jour des assemblées n'étoit pas déterminé; mais le plus ordinaire, au moins pendant l'hiver, étoit le mercredi, parce que c'étoit le plus commode pour M. Colbert, qui s'y trouvoit presque toujours. En été ce ministre menoit souvent les académiciens à Sceaux, pour donner plus d'agrément à leurs conférences, & pour en jouïr lui-même avec plus de tranquillité.

On compte entre les premiers travaux de *l'académie* le sujet des dessins des tapisseries du roi, tels qu'on les voit dans le Recueil d'estampes & de descriptions qui en a été publié.

M. Perrault fut ensuite chargé en particulier de la description du Carrousel; & après qu'elle eut passé par l'examen de la compagnie, elle fut pareillement imprimée avec les figures.

On commença à faire des devises pour les jetons du Trésor royal, des Parties casuelles, des Bâtiments, & de la Marine; & tous les ans on en donna de nouvelles.

Enfin on entreprit de faire par médailles une histoire suivie des principaux évènements du règne du roi. La matière étoit ample & magnifique, mais il étoit difficile de la bien mettre en œuvre. Les anciens, dont il nous reste tant de médailles, n'ont laissé sur cela d'autres règles que leurs médailles mêmes, qui jusques là n'avoient guère été recherchées que pour la beauté du travail, & étudiées que par rapport aux connoissances de l'Histoire. Les modernes, qui en avoient frappé un grand nombre depuis deux siècles, s'étoient peu embarrassés des règles; ils n'en avoient suivi, ils n'en avoient prescrit aucune; & dans les recueils de ce genre, à peine trouvoit-on trois ou quatre pieces où le génie eût heureusement suppléé à la méthode.

La difficulté de pousser tout d'un coup à sa perfection un art si négligé, ne fut pas la seule raison qui empêcha l'*académie* de beaucoup avancer sous M. Colbert l'histoire du roi par médailles; il appliquoit à mille autres usages les lumières de la compagnie. Il y faisoit continuellement inventer ou examiner les différents dessins de peinture & de sculpture dont on vouloit embellir Versailles: on y régloit le choix & l'ordre des statues; on y consultoit ce qu'on proposoit pour la décoration des appartements & pour l'embellissement des jardins.

On avoit encore chargé l'*académie* de faire graver le plan & les principales vûes des maisons royales, & d'y joindre des descriptions. Les gravures en étoient fort avancées & les descriptions étoient presque faites, quand M. Colbert mourut.

On devoit de même faire graver le plan & les vûes des places conquises, & y joindre une histoire de chaque ville & de chaque conquête; mais ce projet n'eut pas plus de suite que le précédent.

M. Colbert mourut en 1683, & M. de Louvois lui succéda dans la charge de sur-intendant des bâtiments. Ce ministre ayant su que M. l'abbé Tallemant étoit chargé des inscriptions qu'on devoit mettre au dessous des tableaux de la galerie de Versailles, & qu'on vouloit faire paroître au retour du roi, le manda aussitôt à Fontainebleau où la cour étoit alors, pour être exactement informé de l'état des choses. M. l'abbé Tallemant lui en rendit compte, & lui montra les inscriptions qui étoient toutes prêtes. M. de Louvois le présenta ensuite au roi, qui lui donna lui-même l'ordre d'aller incessamment faire placer ces inscriptions à Versailles. Elles ont depuis éprouvé divers changements.

M. de Louvois tint d'abord quelques assemblées de la petite *académie* chez lui, à Paris & à Meudon. Nous l'appelons *petite académie*, parce qu'elle n'étoit composée que de quatre personnes, M. Charpentier, M. Quinault, M. l'abbé Tallemant, & M. Félibien le pere. Il les fixa ensuite au Louvre, dans le même lieu où se tiennent celles de l'*académie* françoise; & il régla qu'on s'assembleroit deux fois la semaine, le lundi & le samedi, depuis cinq heures du soir jusqu'à sept.

M. de la Chapelle, devenu contrôleur des bâtiments après M. Perrault, fut chargé de se trouver aux assemblées pour en écrire les délibérations, & devint par-là le cinquième académicien. Bientôt M. de Louvois y en ajouta deux autres, dont il jugea le secours très-nécessaire à l'*académie* pour l'histoire du roi: c'étoit M. Racine & M. Despréaux. Il en vint enfin un huitième, M. Rainssant, homme versé dans la connoissance des médailles, & qui étoit directeur du cabinet des antiques de Sa Majesté.

Sous ce nouveau ministère, on reprit avec ardeur le travail des médailles de l'histoire du roi, qui avoit été interrompu dans les dernières années de M. Colbert. On en frappa plusieurs de différentes grandeurs, mais presque toutes plus grandes que celles qu'on a frappées depuis; ce qui fait qu'on les appelle encore aujourd'hui au balancier, *médailles de la grande histoire*. La compagnie com-

mença auſſi à faire des deviſes pour les jetons de l'ordinaire & de l'extraordinaire des guerres, ſur leſquelles elle n'avoit pas encore été conſultée.

Le roi donna en 1691 le département des *académies* à M. de Pontchartrain, alors contrôleur général & ſecrétaire d'État ayant le département de la maiſon du roi, & depuis chancelier de France. M. de Pontchartrain, né avec beaucoup d'eſprit, & avec un goût pour les Lettres qu'aucun emploi n'avoit pu ralentir, donna une attention particulière à la petite *académie*, qui devint plus connue ſous le nom d'*Académie Royale des Inſcriptions & Médailles.* Il voulut que M. le comte de Pontchartrain ſon fils ſe rendît ſouvent aux aſſemblées, qu'il fixa exprès au mardi & au ſamedi. Enfin il donna l'inſpection de cette compagnie à M. l'abbé Bignon, ſon neveu, dont le génie & les talents étoient déja fort célèbres.

Les places vacantes par la mort de M. Rainſſant & de M. Quinault, furent remplies par M. de Tourreil & par M. l'abbé Renaudot.

Toutes les médailles dont on avoit arrêté les deſſins du temps de M. de Louvois, celles mêmes qui étoient déja faites & gravées, furent revues avec ſoin : on en réforma pluſieurs ; on en ajouta un grand nombre ; on les réduiſit toutes à une même grandeur ; & l'hiſtoire du roi fut ainſi pouſſée juſqu'à l'avènement de monſeigneur le duc d'Anjou, ſon petit-fils, à la couronne d'Eſpagne.

Au mois de ſeptembre 1699, M. de Pontchartrain fut nommé chancelier. M. le comte de Pontchartrain ſon fils entra en plein exercice de ſa charge de ſecrétaire d'État, dont il avoit depuis long temps la ſurvivance ; & les académiciens demeurèrent dans ſon département. Mais M. le chancelier, qui avoit extrêmement à cœur l'hiſtoire du roi par médailles, qui l'avoit conduite & avancée par ſes propres lumières, retint l'inſpection de cet ouvrage, & eut l'honneur de préſenter à Sa Majeſté les premières ſuites que l'on en frappa, & les premiers exemplaires du livre qui en contenoit les deſſins & les explications.

L'établiſſement de l'*académie des inſcriptions* ne pouvoit manquer de trouver place dans ce livre fameux, où aucune des autres *académies* n'a été oubliée. La médaille qu'on y trouve ſur ce ſujet repréſente Mercure, aſſis & écrivant avec un ſtyle à l'antique ſur une table d'airain : il s'appuie du bras gauche ſur une urne pleine de médailles ; il y en a d'autres qui ſont rangées dans un carton à ſes pieds. La légende *Rerum geſtarum fides*, & l'exergue *Academia Regia Inſcriptionum & Numiſmatum, M. DC. LXIII.* ſignifient que l'*Académie Royale des Inſcriptions & Médailles*, établie en 1663, doit rendre aux ſiècles à venir un témoignage fidèle des grandes actions.

Preſque toute l'occupation de l'*académie* ſembloit devoir finir avec le livre des médailles ; car les nouveaux évènements & les deviſes des jetons de chaque année n'étoient pas un objet capable d'occuper huit ou neuf perſonnes qui s'aſſembloient deux fois la ſemaine. M. l'abbé Bignon prévit les inconvénients de cette inaction, & crut pouvoir en tirer avantage. Mais pour ne trouver aucun obſtacle dans la compagnie, il cacha une partie de ſes vûes aux académiciens, que la moindre idée de changement auroit peut-être allarmés : il ſe contenta de leur repréſenter que l'hiſtoire par médailles étant achevée, déja même ſous preſſe, & que le roi ayant été fort content de ce qu'il en avoit vu, on ne pouvoit choiſir un temps plus convenable pour demander à Sa Majeſté qu'il lui plût d'aſſûrer l'état de l'*académie* par quelque acte public émané de l'autorité royale. Il leur cita l'exemple de l'*académie* des Sciences, qui, fondée peu de temps après celle des Inſcriptions par ordre du roi, & n'ayant de même aucun titre authentique pour ſon établiſſement, venoit d'obtenir de Sa Majeſté un règlement ſigné de ſa main, qui fixoit le temps & le lieu de ſes aſſemblées, qui déterminoit ſes occupations, qui aſſûroit la continuation des penſions, &c.

La propoſition de M. l'abbé Bignon fut extrêmement goûtée : on dreſſa auſſi tôt un Mémoire. M. le chancelier & M. le comte de Pontchartrain furent ſuppliés de l'appuyer auprès du roi ; & ils le firent d'autant plus volontiers, que, parfaitement inſtruits du plan de M. l'abbé Bignon, ils n'avoient pas moins de zèle pour l'avancement des Lettres. Le roi accorda la demande de l'*académie*, & peu de jours après elle reçut un règlement nouveau, daté du 16 juillet 1701.

En vertu de ce règlement, l'*académie* reçoit des ordres du roi par un des ſecrétaires d'État, le même qui les donne à l'*académie* des Sciences. L'*académie* eſt compoſée de dix honoraires, dix penſionnaires, dix aſſociés, ayant tous voix délibérative, & outre cela de dix élèves, attachés chacun à des académiciens penſionnaires. Elle s'aſſemble le mardi & le vendredi de chaque ſemaine dans une des ſalles du Louvre, tient par an deux aſſemblées publiques, l'une après la ſaint Martin, l'autre après la quinzaine de Pâques. Ses vacances ſont les mêmes que celles de l'*academie* des Sciences. Elle a quelques aſſociés correſpondants, ſoit régnicoles, ſoit étrangers. Elle a auſſi, comme l'*académie* des Sciences, un préſident, un vice-préſident, pris parmi les honoraires, un directeur & un ſous-directeur, pris parmi les penſionnaires.

La claſſe des élèves a été ſupprimée depuis & réunie à celle des aſſociés. Le ſecrétaire & le tréſorier ſont perpétuels, & l'*académie*, depuis ſon renouvellement en 1701, a donné au Public pluſieurs volumes qui ſont le fruit de ſes travaux. Ces volumes contiennent, outre les Mémoires qu'on a jugé à propos d'imprimer en entier, pluſieurs autres dont l'extrait eſt donné par le ſecrétaire, & les éloges des académiciens morts. M. le préſident Durey de Noinville a fondé depuis quelques années un prix littéraire, que l'*académie* diſtribue tous

les ans : c'eſt une médaille d'or de la valeur de 400 liv.

La deviſe de cette *académie* eſt, *Vetat mori.*

(N.) ACADÉMICIEN, ACADÉMISTE, *ſyn.* Ils ſont, l'un & l'autre, membres d'une ſociété qui porte le nom d'*Académie*, & qui a pour objet des matières qui demandent de l'étude & de l'application. Mais les ſciences & le bel eſprit ſont le partage de l'*académicien* ; & les exercices du corps, ſoit d'adreſſe ou de talent, occupent l'*académiſte.* L'un travaille & compoſe des ouvrages pour l'avancement & la perfection de la Littérature : l'autre étudie & s'exerce pour acquérir des qualités purement perſonnelles. (*L'abbé* GIRARD.)

Ménage (*Obſ.* 1. 249) a joint à ces deux mots, comme troiſième ſynonyme, celui d'*Académique.* Mais les deux premiers ſont des noms ; & celui-ci eſt un adjectif, qui ſignifie propre à l'académie. Il s'applique aux deux eſpèces ; un ſujet *académique*, un diſcours *académique*, des exercices *académiques.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ACATALECTE, ou ACATALECTIQUE, adj. pris quelquefois ſubſtantivement dans la Poétique des anciens. Ce terme ſignifie littéralement *non mal terminé* ou *complet;* car le mot commence par l'*α* privatif, à la tête du mot *Catalecte* ou *Catalectique*, qui ſignifie *mal terminé.* (*Voyez* CATALECTE.)

On appeloit donc *acatalecte* ou *acatalectique*, tout vers complet, ayant tout ce qu'exigent les règles de la verſification métrique depuis le commencement juſqu'à la fin. Le premier vers du Prologue de Perſe,

Nēc fōn | tĕ lā | bră prō | lŭ ī | căbāl | lī nō ,

eſt un vers ſcazon, ïambique trimètre *acatalectique.* (*M.* BEAUZÉE.)

ACCENT, ſ. m. Ce mot vient d'*accentum*, ſupin du verbe *accinere* qui vient de *ad* & *canere* : les grecs l'appellent προσῳδία, *modulatio quæ ſyllabis adhibetur*, venant de πρὸς, prépoſition grèque qui entre dans la compoſition des mots & qui a divers uſages, & ᾠδὴ, *cantus*, chant. On l'appelle auſſi τόνος, *ton* (a).

Il faut ici diſtinguer la choſe, & le ſigne de la choſe. La choſe, c'eſt la voix ; la parole, c'eſt le mot, en tant que prononcé avec toutes les modifications établies par l'uſage de la langue que l'on parle.

Chaque nation, chaque peuple, chaque province, chaque ville même, diffère d'une autre dans le langage, non ſeulement parce qu'on ſe ſert de mots différents, mais encore par la manière d'articuler & de prononcer les mots.

Cette manière différente, dans l'articulation des mots, eſt appelée *accent.* En ce ſens les mots écrits n'ont point d'*accents ;* car l'*accent*, ou l'articulation modifiée, ne peut affecter que l'oreille ; or l'écriture n'eſt apperçue que par les yeux.

C'eſt encore en ce ſens que les poètes diſent : Prêtez l'oreille à mes triſtes *accents ;* & que M. Péliſſon diſoit aux réfugiés : Vous tâcherez de vous former aux *accents* d'une langue étrangère.

Cette eſpèce de modulation dans le diſcours, particulière à chaque pays, eſt ce que M. l'abbé d'Olivet, dans ſon excellent *Traité de la Proſodie*, appelle *accent national.*

Pour bien parler une langue vivante, il faudroit avoir le même *accent*, la même inflexion de voix qu'ont les honnêtes gens de la capitale ; ainſi, quand on dit que, pour bien parler françois, il ne faut point avoir d'*accent*, on veut dire, qu'il ne faut avoir ni l'*accent* italien, ni l'*accent* picard, ni autre *accent* qui n'eſt pas celui des honnêtes gens de la capitale.

Accent, ou modulation de la voix, dans le diſcours, eſt le genre dont chaque *accent* national eſt une eſpèce particulière ; c'eſt ainſi qu'on dit, l'*accent gaſcon*, l'*accent flamand*, &c. L'*accent* gaſcon élève la voix où, ſelon le bon uſage, on la baiſſe ; il abrège des ſyllabes que le bon uſage allonge : par exemple, un gaſcon dit *par conſéquent*, au lieu de dire *par conſéquent ;* il prononce sèchement toutes les voyelles nazales *an*, *en*, *in*, *on*, *un*, &c.

Selon le méchaniſme des organes de la parole, il y a pluſieurs ſortes de modifications particulières à obſerver dans l'*accent* en général ; & toutes ces modifications ſe trouvent auſſi dans chaque *accent* national, quoiqu'elles ſoient appliquées différemment : car, ſi l'on veut bien y prendre garde, on trouve partout uniformité & variété. Partout les hommes ont un viſage, & pas un ne reſſemble parfaitement à un autre ; partout les hommes parlent, & chaque pays a ſa manière particulière de parler & de modifier la voix. Voyons donc quelles ſont ces différentes modifications de voix, qui ſont compriſes ſous le mot général *Accent.*

1. Il faut obſerver que les ſyllabes, en toute langue, ne ſont pas prononcées du même ton. Il y a diverſes inflexions de voix, dont les unes élèvent le ton, les autres le baiſſent, & d'autres enfin l'élèvent d'abord & le rabaiſſent enſuite ſur la même ſyllabe. Le ton élevé, eſt ce qu'on appelle *accent aigu;* le ton bas ou baiſſé, eſt ce qu'on nomme *accent grave;* enfin le ton élevé & baiſſé ſucceſſivement, & preſque en même temps, ſur la même ſyllabe, eſt l'*accent circonflexe.*

(a) ¶ Nous avons adopté les deux mots d'*Accent* & de *Proſodie*, mais en des ſens biens différents : la *Proſodie* (*voyez* ce mot) eſt l'art d'adapter la modulation propre d'une langue aux différents ſens qu'on y exprime ; l'*accent* eſt du reſſort de la *Proſodie*, puiſque c'eſt une eſpèce de chant ajouté aux ſons, & que la *Proſodie* eſt l'art de régler ce chant ; car, comme dit Cicéron (*Orat.* xviij. 57.) *eſt in dicendo etiam quidam cantus.* Je conclurois de là que *cantus ad* eſt la conſtruction des racines du mot latin *accentus*, & qu'on doit l'expliquer par *cantus ad vocem* (chant ajouté à la parole ou à la voix) : & qu'au contraire πρὸς ᾠδὴν (*ad cantum*) eſt la conſtruction des racines du mot compoſé προσῳδία, à cauſe du mot ſous entendu παιδεία ou ἀγωγή (*inſtitutio*) ; de ſorte que *Proſodie* n'eſt autre choſe que *Inſtitutio ad cantum* (art de régler l'eſpèce de chant dont la voix parlante eſt ſuſceptible). (*M.* BEAUZÉE.)

« La nature de la voix eſt admirable, dit Cicéron; » toute ſorte de chant eſt agréablement varié par le » ton circonflexe, par l'aigu, & par le grave: or le » diſcours ordinaire, pourſuit-il, eſt auſſi une eſpèce » de chant ». *Mira eſt natura vocis*; *cujus quidem, è tribus omnino ſonis, inflexo, acuto, gravi, tanta ſit & tam ſuavis varietas perfecta in cantibus. Eſt autem in dicendo etiam quidam cantus.* Cic. *Orator.* xvij. xviij. 57. Cette différente modification du ton, tantôt aigu, tantôt grave, & tantôt circonflexe, eſt encore ſenſible dans le cri des animaux & dans les inſtruments de muſique.

2. Outre cette variété dans le ton, qui eſt ou grave, ou aigu, ou circonflexe, il y a encore à obſerver le temps que l'on met à prononcer chaque ſyllabe. Les unes ſont prononcées en moins de temps que les autres; & l'on dit de celles-ci qu'elles ſont longues, & de celles-là qu'elles ſont brèves. Les brèves ſont prononcées dans le moins de temps qu'il eſt poſſible: auſſi dit-on qu'elles n'ont qu'un temps, c'eſt à dire, une meſure, un battement; au lieu que les longues en ont deux: & voilà pourquoi les anciens doubloient ſouvent dans l'écriture les voyelles longues; ce que nos pères ont imité, en écrivant *aage*, &c.

3. On obſerve encore l'*aſpiration* qui ſe fait devant les voyelles, en certains mots, & qui ne ſe pratique pas en d'autres, quoiqu'avec la même voyelle & dans une ſyllabe pareille: c'eſt ainſi que nous prononçons *le héros* avec aſpiration, & que nous diſons l'*héroïne*, *l'héroïſme*, & *les vertus héroïques*, ſans aſpiration (*a*).

4. A ces trois différences que nous venons d'obſerver dans la prononciation, il faut encore ajouter la variété du ton pathétique, comme dans l'interrogation, l'admiration, l'ironie, la colère, & les autres paſſions: c'eſt ce que M. l'abbé d'Olivet appelle l'*accent oratoire* (*b*).

5. Enfin il y a à obſerver les intervalles que l'on met dans la prononciation depuis la fin d'une période juſqu'au commencement de la période qui ſuit, entre une propoſition & une autre propoſition; entre un inciſe, une parenthèſe, une propoſition incidente, & les mots de la propoſition principale dans leſquels cet inciſe, cette parenthèſe, ou cette propoſition incidente ſont enfermés (*c*).

Toutes ces modifications de la voix, qui ſont très-ſenſibles dans l'élocution, ſont ou peuvent être

(*a*) ¶ L'Aſpiration eſt-elle bien effectivement du reſſort de la Proſodie? eſt ce une modulation particulière ajoutée à la voix parlante, & qui doive être comptée parmi les *accents*? Voyez l'article PROSODIE, où je réponds négativement à cette queſtion; je ne dois pas répéter ici la même choſe. (*M. BEAUZÉE.*)

(*b*) ¶ Ce que M. l'abbé d'Olivet &, après lui, M. Duclos appellent *accent oratoire*, j'amerois mieux l'appeler *accent pathétique*. 1°. La dénomination d'*oratoire* ſemble déterminer l'eſpèce d'inflexion dont il s'agit, à des diſcours ſoutenus & de grand appareil; quoiqu'on ne puiſſe nier qu'elle influe ſouvent ſur les converſations, même les plus ordinaires & les moins apprêtées: au lieu que la dénomination de *pathétique*, qui vient du grec πάθος (paſſion, émotion), déſigne, ce me ſemble, d'une manière plus préciſe, une ſorte d'inflexion qui ſe fait ſentir plus ou moins dans tout diſcours qui n'eſt pas prononcé par un automate. 2°. Je peux oppoſer autorité à autorité. M. du Marſais lui-même appelle ici *ton pathétique*, ce que M. l'abbé d'Olivet appelle *accent oratoire*. M. J. J. Rouſſeau paroît avoir ſenti l'énergie & la propriété du mot *pathétique*, puiſque dans ſon *Dictionnaire de Muſique*, il le joint ſouvent à celui d'*oratoire*, qui ne vient même qu'après; il va quelquefois juſqu'à ſupprimer ce dernier, & ne parle que de l'*accent pathétique*. M. Sulzer, qui a publié en allemand une *Théorie générale des Beaux Arts*, regarde l'*accent pathétique* comme une eſpèce particulière de l'*accent oratoire*: je n'approuve ni ne rejette cette idée, mais elle ſert encore à autoriſer la dénomination d'*accent pathétique*. (*M. BEAUZÉE.*)

(*c*) ¶ C'eſt ce que j'appellerois volontiers *accent rationel*. C'eſt encore du *Dictionnaire de Muſique* de M. J. J. Rouſſeau que j'emprunte cette dénomination: & je l'adopte d'autant plus volontiers, qu'elle ſert à encadrer dans le ſyſtême des *accents* celui de la *Ponctuation*, qui doit effectivement y entrer; & qu'elle caractériſe très-bien l'eſpèce de ſervice que cette branche des *accents* eſt chargée de rendre à l'intelligence. En effet, l'*accent rationel* règle la proportion des intervalles entre les différents ſens partiels d'une propoſition, & entre les diverſes propoſitions dont l'enſemble conſtitue le diſcours; il détermine auſſi les nuances des tons que doivent caractériſer ſur tout le commencement & la fin de chacune de ces parties, tant par rapport à leurs relations mutuelles que par rapport à leurs différents ſens.

Qu'il me ſoit permis de mettre ici ſous les yeux le ſyſtême figuré des *accents*, tel que je le conçois & que je l'ai fait entrevoir dans cette note & les précédentes:

ACCENT
- *Logique*
  - *Proſodique*
    - *Métrique.*
    - *Tonique*
      - *Muſical.*
      - *Diſcurſif*
        - *Aigu.*
        - *Grave.*
        - *Circonflexe.*
  - *Rationel.*
- *Pathétique.*

Ma premiere diviſion de l'*accent* eſt en deux eſpèces générales, l'*accent logique* & l'*accent pathétique*.

I. L'*Accent logique*, que je nomme ainſi, parce qu'il influe ſur la parole conſidérée comme l'inſtrument de la manifeſtation des penſées & de la raiſon humaine, peut ſe ſoudiviſer en deux eſpèces ſubalternes, auxquelles je donnerois les noms d'*accent proſodique* & d'*accent rationel*.

1. L'*Accent proſodique* a pour objet immédiat les voix élémentaires de la parole. S'il en détermine la durée plus ou moins longue, c'eſt l'*accent métrique*: s'il en détermine les tons plus ou moins élevés, c'eſt l'*accent tonique*, lequel eſt *muſical* ou *diſcurſif*; *muſical*, lorſque dans la voix de chant il baiſſe ou élève le ton par des intervalles certains & appréciables; *diſcurſif*, lorſque dans la voix de parole il n'admet que des variations inappréciables, en y devenant ſimplement *aigu*, *grave*, ou *circonflexe*.

2. L'*Accent rationel* dépend de la connexion des différents ſens partiels d'une propoſition, du ſens & de la connexion des diverſes propoſitions dont l'enſemble conſtitue le diſcours. L'art de noter l'*accent rationel* eſt l'art de ponctuer; & c'eſt à l'article PONCTUATION que les règles en ſeront expoſées & juſtifiées.

II. L'*Accent pathétique*, comme on le conçoit aſſez, tient

marquées dans l'écriture par des ſignes particuliers, que les anciens grammairiens ont auſſi appelés *accents :* ainſi, ils ont donné le même nom à la choſe & au ſigne de la choſe.

Quoique l'on diſe communément que ces ſignes, ou *accents*, ſont une invention qui n'eſt pas trop ancienne, & quoiqu'on montre des manuſcrits de mille ans, dans leſquels on ne voit aucun de ces ſignes, & où les mots ſont écrits de ſuite ſans être ſéparés les uns des autres; j'ai bien de la peine à croire que lorſqu'une langue a eu acquis un certain degré de perfection, lorſqu'elle a eu des orateurs & des poëtes, & que les muſes ont joui de la tranquilité qui leur eſt néceſſaire pour faire uſage de leurs talents; j'ai, dis-je, bien de la peine à me perſuader qu'alors les copiſtes habiles n'ayent pas fait tout ce qu'il falloit pour peindre la parole avec toute l'exactitude dont ils étoient capables; qu'ils n'ayent pas ſéparé les mots par de petits intervalles, comme nous les ſéparons aujourd'hui; & qu'ils ne ſe ſoient pas ſervis de quelques ſignes pour indiquer la bonne prononciation.

Voici un paſſage de Cicéron qui me paroît prouver bien clairement, qu'il y avoit de ſon temps des notes ou ſignes dont les copiſtes faiſoient uſage. *Hanc diligentiam ſubſequitur modus etiam & forma verborum.... Verſus enim veteres illi in hâc ſolutâ oratione propemodum, hoc eſt, numeros quoſdam nobis eſſe adhibendos putaverunt : interſpirationis enim, non defatigationis noſtræ, neque* LIBRARIORUM NOTIS, *ſed, verborum & ſententiarum modo, interpunctas clauſulas in orationibus eſſe voluerunt ; idque princeps Iſocrates inſtituiſſe fertur.* Cic. *Orat.* xljv. 173. « Les anciens, dit-il, ont voulu qu'il y eût dans la proſe même des intervalles, des ſéparations, du nombre, & de la meſure, comme dans les vers : & par ces intervalles, cette meſure, ce nombre, ils ne veulent pas parler ici de ce qui eſt déja établi pour la facilité de la reſpiration & pour ſoulager la poitrine de l'orateur, ni des *notes* ou ſignes *des copiſtes* ; mais ils veulent parler de cette manière de prononcer qui donne de l'ame & du ſentiment aux mots & aux phraſes, par une ſorte de modulation pathétique ». Il me ſemble que l'on peut conclure de ce paſſage, que les ſignes, les notes, les *accents* étoient connus & pratiqués dès avant Cicéron, au moins par les copiſtes habiles.

Iſidore, qui vivoit il a environ douze-cents ans, après avoir parlé des *accents*, parle encore de certaines notes qui étoient en uſage, dit-il, chez les auteurs célèbres, & que les anciens avoient inventées, pourſuit-il, pour la diſtinction de l'écriture, & pour montrer la raiſon, c'eſt à dire, le mode, la manière de chaque mot & de chaque phraſe. *Præterea quædam ſententiarum notæ apud celeberrimos auctores fuerunt, quaſque antiqui, ad diſtinctionem ſcripturarum, carminibus & hiſtoriis apposuerunt,.... ad demonſtrandam unamquamque verbi ſententiarumque ac verſuum rationem.* Iſidor. I. *Orig.* xx.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain que la manière d'écrire a été ſujette à bien des variations, comme tous les autres arts. L'Architecture eſt-elle aujourd'hui en Orient dans le même état où elle étoit quand on bâtit Babylone ou les pyramides d'Égypte? Ainſi, tout ce que l'on peut conclure de ces manuſcrits, où l'on ne voit ni diſtance entre les mots, ni *accents*, ni points, ni virgules; c'eſt qu'ils ont été écrits, ou dans les temps d'ignorance, ou par des copiſtes peu inſtruits.

Les grecs paroiſſent être les premiers qui ont introduit l'uſage des *accents* dans l'écriture. L'auteur de la *Méth. grèque de P. R.* (p. 546) obſerve que la bonne prononciation de la langue grèque étant naturelle aux grecs, il leur étoit inutile de la marquer par des *accents* dans leurs écrits; qu'ainſi, il y a bien de l'apparence qu'ils ne commencèrent à en faire uſage que lorſque les romains, curieux de s'inſtruire de la langue grèque, envoyèrent leurs enfants étudier à Athènes. On ſongea alors à fixer la prononciation & à la faciliter aux étrangers; ce qui arriva, pourſuit cet auteur, un peu avant le temps de Cicéron.

Au reſte ces *accents* des grecs n'ont eu pour objet que les inflexions de la voix, en tant qu'elle peut être ou élevée ou rabaiſſée.

L'*accent* aigu ´, que l'on écrivoit de droite à gauche, marquoit qu'il falloit élever la voix en prononçant la voyelle ſur laquelle il étoit écrit.

L'*accent* grave `, ainſi écrit, marquoit au contraire qu'il falloit rabaiſſer la voix.

L'*accent* circonflexe eſt compoſé de l'aigu & du grave ^; dans la ſuite les copiſtes l'arrondirent de cette manière ˜, ce qui n'eſt en uſage que dans le grec. Cet *accent* étoit deſtiné à faire entendre qu'après avoir d'abord élevé la voix, il falloit la rabaiſſer ſur la même ſyllabe.

Les latins ont fait le même uſage de ces trois *accents*. Cette élévation & cette dépreſſion de la voix étoient plus ſenſibles chez les anciens, qu'elles ne le ſont parmi nous; parce que leur prononciation étoit plus ſoutenue & plus chantante. Nous avons pourtant auſſi élèvement & abaiſſement de la voix dans notre manière de parler, & cela indépendamment des autres mots de la phraſe; enſorte que les ſyllabes de nos mots ſont élevées & baiſſées ſelon l'*accent* proſodique, ou tonique, indépendamment de l'*accent* pathétique, c'eſt à dire, du ton que la paſſion & le ſentiment font donner à toute la phraſe : *car il eſt de la nature de chaque voix*, dit l'auteur de la *Méthode grèque de P. R* (p. 551) *d'avoir quelque élèvement qui ſoutienne la prononciation; & cet élèvement*

à la diverſité des paſſions; il en eſt tout à la fois le produit, le ſigne, & ſouvent la cauſe.

Ce qu'on nomme *accent national* ou *provincial* ne ſauroit entrer dans ce ſyſtême; ce n'eſt que l'enſemble des inflexions de voix uſitées dans une nation ou dans une province particulière : comme ces variations ne peuvent être qu'arbitraires, elles ne peuvent tomber que ſur l'*accent métrique* ou ſur l'*accent tonique diſcurſif.* (M. BEAUZÉE.)

ment

ment est ensuite modéré & diminue, & ne porte pas sur les syllabes suivantes.

Cet *accent* prosodique, qui ne consiste que dans l'élèvement ou l'abaissement de la voix en certaines syllabes, doit être bien distingué du ton pathétique ou ton de sentiment.

Qu'un gascon, soit en interrogeant, soit dans quelque autre situation d'esprit ou de cœur, prononce le mot d'*examen*, il èlevera la voix sur la première syllabe, la soutiendra sur la seconde, & la laissera tomber sur la dernière, à peu près comme nous laissons tomber nos *e* muets; au lieu que les personnes qui parlent bien françois, prononcent ce mot, en toute occasion, à peu près comme le dactyle des latins, en èlevant la première, passant vite sur la seconde, & soutenant la dernière. Un gascon, en prononçant *cadis*, élève la première syllabe *ca*, & laisser tomber *dis*, comme si *dis* étoit un *e* muet; au contraire, à Paris, on élève la dernière *dis*.

Au reste, nous ne sommes pas dans l'usage de marquer dans l'écriture, par des signes ou *accents*, cet èlevement & cet abaissement de la voix; notre prononciation, encore un coup, est moins soutenue & moins chantante que la prononciation des anciens : par conséquent la modification, ou ton de voix dont il s'agit, nous est moins sensible; l'habitude augmente encore la difficulté de démêler des différences délicates. Les anciens prononçoient, au moins leurs vers, de façon qu'ils pouvoient mesurer par des battements la durée des syllabes. *Adsuetam moram pollicis sonore vel plausu pedis discriminare, qui docent artem, solent* (Terentianus Maurus *de Metris*, sub med.); ce que nous ne pouvons faire qu'en chantant. Enfin, en toutes sortes d'*accents* oratoires, soit en interrogeant, en admirant, en nous fâchant, *&c.* les syllabes qui précèdent nos *e* muets, ne sont-elles pas soutenues & èlevées comme elles le sont dans le discours ordinaire ?

Cette différence entre la ponctuation des anciens & la nôtre, me paroît être la véritable raison pour laquelle, quoique nous ayons une quantité comme ils en avoient une, cependant la différence de nos longues & de nos brèves n'étant pas également sensible en tous nos mots, nos vers ne sont formés que par l'harmonie qui résulte du nombre des syllabes; au lieu que les vers grecs & les vers latins tirent leur harmonie du nombre des pieds assortis par certaines combinaisons de longues & de brèves.

« Le dactyle, l'iambe, & les autres pieds entrent » dans le discours ordinaire, dit Cicéron, & l'auditeur les reconnoît facilement, *eos facilè agnoscit auditor.* (Cic. *Orat.* lvj. 189). Si, dans nos » théâtres, ajoûte-t-il, un acteur prononce une syllabe brève ou longue autrement qu'elle ne doit » être prononcée selon l'usage, ou d'un ton grave » ou aigu, tout le peuple se récrie. Cependant, » poursuit-il, le peuple n'a point étudié la règle de » notre Prosodie; seulement il sent qu'il est blessé » par la prononciation de l'acteur : mais il ne pourroit pas démêler en quoi, ni comment; il n'a sur » ce point d'autre règle que le discernement de l'oreille; & avec ce seul secours, que la nature & » l'habitude lui donnent, il connoît les longues & les » brèves, & distingue le grave de l'aigu ». *Theatra tota exclamant, si fuit una syllaba brevior aut longior. Nec vero multitudo pedes novit, nec ullos numeros tenet; nec illud quod offendit, aut cur, aut in quo offendat intelligit : & tamen omnium longitudinum & brevitatum in sonis, sicut acutarum graviumque vocum, judicium ipsa natura in auribus nostris collocavit.* (Cic. *Orat.* lj. 173.)

Notre Parterre démêle avec la même finesse ce qui est contraire à l'usage de la bonne prononciation; & quoique la multitude ne sache pas que nous avons un *e* ouvert, un *e* fermé, & un *e* muet, l'acteur qui prononceroit l'un au lieu de l'autre seroit sifflé.

Le célèbre Lulli a eu presque toujours une extrême attention à ajuster son chant à la bonne prononciation : par exemple, il ne fait point de tenue sur les syllabes brèves : ainsi dans l'opéra d'Atis,

Vous vous éveillez si matin,

l'*a* de *matin* est chanté bref, tel qu'il est dans le discours ordinaire; & un acteur qui le feroit long, comme il l'est dans *mâtin*, gros chien, seroit également sifflé parmi nous, comme il l'auroit été chez les anciens en pareil cas.

Dans la grammaire grèque, on ne donne le nom d'*accent* qu'à ces trois signes, l'aigu ´, le grave `, & le circonflexe ˜, qui servoient à marquer le ton, c'est à dire, l'élèvement & l'abaissement, de la voix : les autres signes, qui ont d'autres usages, ont d'autres noms, comme l'*esprit rude*, l'*esprit doux*, &c.

C'est une question s'il faut marquer aujourd'hui ces *accents* & ces *esprits* sur les mots grecs : le P. Sanadon, dans sa préface sur Horace, dit qu'il *écrit le grec sans accents.*

En effet, il est certain qu'on ne prononce les mots des langues mortes que selon les inflexions de la langue vivante; nous ne faisons sentir la quantité du grec & du latin que sur la pénultième syllabe, encore faut-il que le mot ait plus de deux syllabes : mais à l'égard du ton ou *accent*, nous avons perdu sur ce point l'ancienne prononciation. Cependant, pour ne pas tout perdre, & parce qu'il arrive souvent que deux mots ne diffèrent entre eux que par l'*accent*, je crois, avec l'auteur de la Méthode grèque de P. R. que nous devons conserver les *accents* en écrivant le grec : mais j'ajoûte que nous ne devons les regarder que comme les signes d'une prononciation qui n'est plus; & je suis persuadé que les savants qui veulent aujourd'hui régler leur prononciation sur ces *accents*, seroient sifflés par les grecs même, s'il étoit possible qu'ils en fussent entendus.

A l'égard des latins, on croit communément que les *accents* ne furent mis en usage dans l'écriture, que pour fixer la prononciation & la faciliter aux étrangers.

Aujourd'hui, dans la grammaire latine, on ne donne le nom d'*accent* qu'aux trois signes dont nous

avons parlé, le grave, l'aigu, & le circonflexe ; & ce dernier n'est jamais marqué qu'ainsi ^, & non ~ comme en grec.

Les anciens grammairiens latins n'avoient pas restreint le nom d'*accent* à ces trois signes. Priscien, qui vivoit dans le sixième siècle, & Isidore, qui vivoit peu de temps après, disent également que les latins ont dix *accents*. Ces dix *accents*, selon ces auteurs, sont :

1. L'accent aigu ´.

2. Le grave `.

3. Le circonflexe ^.

4. La longue barre, pour marquer une voyelle longue — ; *longa linea*, dit Priscien ; *longa virgula*, dit Isidore.

5. La marque de la brièveté d'une syllabe, *brevis virgula* ˘.

6. L'hyphen qui servoit à unir deux mots, comme *ante-tulit* ; ils le marquoient ainsi ‿, selon Priscien, & ainsi Ω, selon Isidore : nous nous servons du tiret ou trait d'union pour cet usage, *porte-manteau*, *arc-en-ciel*. Ce mot *hyphen* est purement grec, ὑπὸ, *sub*, & ἓν, *unum*.

7. La diastole au contraire étoit une marque de séparation ; on la marquoit ainsi ɔ sous le mot ; *supposita versui*. (Isidor. *de fig. accentuum.*)

8. L'apostrophe dont nous nous servons encore, les anciens la mettoient aussi au haut du mot pour marquer la suppression d'une lettre; *l'ame* pour *la ame*.

9. La Δασεῖα ; c'étoit le signe de l'aspiration d'une voyelle. *Rac.* δασὺς, *hirsutus*, hérissé, rude : on le marquoit ainsi sur la lettre ʽ. C'est l'esprit rude des grecs, dont les copistes ont fait l'*h*, afin d'avoir la facilité d'écrire de suite sans avoir la peine de lever la plume pour marquer l'esprit sur la lettre aspirée.

10. Enfin, le ψιλὴ, qui marquoit que la voyelle ne devoit point être aspirée ; c'est l'esprit doux des grecs, qui étoit écrit en sens contraire de l'esprit rude.

Ils avoient encore, comme nous, l'*astérique* & plusieurs autres notes dont Isidore fait mention, (*I. Orig.* xx.) & qu'il dit être très-anciennes.

Pour ce qui est des hébreux, vers le cinquième siècle, les docteurs de la fameuse école de Tibériade travaillèrent à la critique des livres de l'Écriture sainte, c'est à dire, à distinguer les livres apocryphes d'avec les canoniques : ensuite ils les divisèrent par sections & par versets ; ils en fixèrent la lecture & la prononciation par des points, & par d'autres signes que les hébraïsants appellent *accents* ; de sorte qu'ils donnent ce nom, non seulement aux signes qui marquent l'élévation & l'abaissement de la voix, mais encore aux signes de la ponctuation.

Aliorum exemplo excitati vetustiores massoretæ huic malo obviam ierunt, vocesque à vocibus distinxerunt interjecto vacuo aliquo spatiolo ; versus vero ac periodos notulis quibusdam, seu ut vocant accentibus, quos eam ob causam ACCENTUS PAUSANTES & DISTINGUENTES *dixerunt*. Masclef, *Gramm. hébraïc.* 1731, tom. I, pag. 34.

Ces docteurs furent appellés *Massorètes*, du mot *Massore*, qui veut dire *tradition* ; parce que ces docteurs s'attachèrent dans leur opération à conserver, autant qu'il leur fut possible, la tradition de leurs pères dans la manière de lire & de prononcer.

A notre égard, nous donnons le nom d'*accent*, premièrement aux inflexions de voix & à la manière de prononcer des pays particuliers ; ainsi, comme nous l'avons déja remarqué, nous disons l'*accent gascon*, &c. *Cet homme a l'accent étranger*, c'est à dire, qu'il a des inflexions de voix & une manière de parler, qui n'est pas celle des personnes nées dans la capitale. En ce sens, *Accent* comprend l'élévation de la voix, la quantité, & la prononciation particulière de chaque mot & de chaque syllabe.

En second lieu, nous avons conservé le nom d'*accent* à chacun des trois signes du ton qui est ou aigu, ou grave, ou circonflexe : mais ces trois signes ont perdu parmi nous leur ancienne destination ; ils ne sont plus, à cet égard, que des *accents* imprimés : voici l'usage que nous en faisons en grec, en latin, & en françois.

A l'égard du grec, nous le prononçons à notre manière, & nous plaçons les *accents* selon les règles que les grammairiens nous en donnent, sans que ces *accents* nous servent de guide pour élever ou pour abaisser le ton.

Pour ce qui est du latin, nous ne faisons sentir aujourd'hui la quantité des mots que par rapport à la pénultième syllabe ; encore faut-il que le mot ait plus de deux syllabes ; car les mots qui n'ont que deux syllabes sont prononcés également, soit que la première soit longue ou qu'elle soit brève : par exemple, en vers, l'*a* est bref dans *pater*, & long dans *mater* ; cependant nous prononçons l'un & l'autre comme s'ils avoient la même quantité.

Or, dans les livres qui servent à des lectures publiques, on se sert de l'*accent* aigu, que l'on place différemment, selon que la pénultième est brève ou longue : par exemple, dans *matutinus*, nous ne faisons sentir la quantité que sur la pénultième *ti* ; & parce que cette pénultième est longue, nous y mettons l'*accent* aigu, *matutínus*.

Au contraire, cette pénultième *ti* est brève dans *serótinus* ; alors nous mettons l'*accent* aigu sur l'antépénultième *ró*, soit que dans les vers cette pénultième soit brève ou qu'elle soit longue. Cet *accent* aigu sert alors à nous marquer qu'il faut s'arrêter comme sur un point d'appui sur cette antépénultième accentuée, afin d'avoir plus de facilité pour passer légèrement sur la pénultième, & la prononcer brève.

Au reste, cette pratique ne s'observe que dans les livres d'église destinés à des lectures publiques. Il seroit à souhaiter qu'elle fût également pratiquée à l'égard des livres classiques, pour accoutumer les jeunes gens à prononcer régulièrement le latin.

Nos imprimeurs ont conservé l'usage de mettre

un *accent* circonflexe ſur l'*á* de l'ablatif de la première déclinaiſon. Les anciens relevoient la voix ſur l'*a* du nominatif, & le marquoient par un *accent* aigu, *muſá;* au lieu qu'à l'ablatif ils l'èlevoient d'abord, & la rabaiſſoient enſuite comme s'il y avoit eu *muſáà;* & voilà l'*accent* circonflexe que nous avons conſervé dans l'écriture, quoique nous en ayons perdu la prononciation.

On ſe ſert encore de l'*accent* circonflexe en latin quand il y a ſyncope, comme *virûm* pour *virorum; ſeſtertiûm* pour *ſeſtertiorum.*

On emploie l'*accent* grave ſur la dernière ſyllabe des adverbes, *malè*, *benè*, *diù*, &c. Quelques-uns même veulent qu'on s'en ſerve ſur tous les mots indéclinables, mais cette pratique n'eſt pas exactement ſuivie.

Nous avons conſervé la pratique des anciens à l'égard de l'*accent* aigu qu'ils marquoient ſur la ſyllabe qui eſt ſuivie d'une enclitique, *arma virúmque cano.* Dans *virúmque*, on élève la voix ſur l'*u* de *virum*, & on la laiſſe tomber en prononçant *que*, qui eſt une enclitique. *Ne*, *ve*, ſont auſſi deux autres enclitiques; de ſorte qu'on élève le ton ſur la ſyllabe qui précède l'un de ces trois mots, à peu près comme nous èlevons en françois la ſyllabe qui précède un *e* muet: ainſi, quoique dans *mener* l'*e* de la premiere ſyllabe *me* ſoit muet, cet *e* devient ouvert, & doit être ſoutenu dans *je mène*, parce qu'alors il eſt ſuivi d'un *e* muet qui finit le mot; cet *e* final devient plus aiſément muet quand la ſyllabe qui le précède eſt ſoutenue. C'eſt le méchaniſme de la parole qui produit toutes ces variétés, qui paroiſſent des bizarreries ou des caprices de l'uſage à ceux qui ignorent les véritables cauſes des choſes.

Au reſte, ce mot *enclitique* eſt purement grec, & vient d'ἐγκλίνω, *inclino*, parce que ces mots ſont comme inclinés & appuyés ſur la dernière ſyllabe du mot qui les précède.

Obſervez que lorſque ces ſyllabes *que*, *ne ve*, ſont partie eſſentielle du mot, de ſorte que ſi vous les retranchiez, le mot n'auroit plus la valeur qui lui eſt propre; alors ces ſyllabes n'ayant point la ſignification qu'elles ont quand elles ſont enclitiques, on met l'*accent*, comme il convient, ſelon que la pénultième du mot eſt longue ou brève; ainſi, dans *ubíque* on met l'*accent* ſur la pénultième, parce que l'*i* eſt long; au lieu qu'on le met ſur l'antépénultième dans *dénique*, *úndique*, *útique.*

On ne marque pas non plus l'*accent* ſur la pénultième avant le *ne*, interrogatif, lorſqu'on élève la voix ſur ce *ne*; *ego-ne? ſicci-ne?* parce qu'alors ce *ne* eſt aigu.

Il ſeroit à ſouhaiter que l'on accoutumât les jeunes gens à marquer les *accents* dans leurs compoſitions. Il faudroit auſſi que, lorſque le mot écrit peut avoir deux acceptions différentes, chacune de ces acceptions fût diſtinguée par l'*accent*: ainſi, quand *occido* vient de *cado*, l'*i* eſt bref, & l'*accent* doit être ſur l'antépénultième; au lieu qu'on doit le marquer ſur la pénultième quand il ſignifie *tuer;* car alors l'*i* eſt long, *occído*, & cet *occído* vient de *cædo.*

Cette diſtinction devroit être marquée même dans les mots qui n'ont que deux ſyllabes: ainſi, il faudroit écrire *légit*, il lit, avec l'*accent* aigu; & *lêgit* il a lu, avec le circonflexe: *vénit*, il vient; & *vênit*, il eſt venu.

A l'égard des autres obſervations que les grammairiens ont faites ſur la pratique des *accents*, par exemple, quand la Méthode de P. R. dit qu'au mot *muliéris*, il faut mettre l'*accent* ſur l'*e*, quoique bref, qu'il faut écrire *flôs* avec un circonflexe, *ſpés* avec un aigu, *&c.* cette pratique n'étant fondée que ſur la prononciation des anciens, il me ſemble que non ſeulement elle nous ſeroit inutile, mais qu'elle pourroit même induire les jeunes gens en erreur en leur faiſant prononcer *muliéris* long pendant qu'il eſt bref, ainſi des autres que l'on pourra voir dans la *Méth. de P. R. pag.* 733, 735, *&c.*

Finiſſons cet article par expoſer l'uſage que nous faiſons aujourd'hui, en françois, des *accents* que nous avons reçus des anciens.

Par un effet de ce concours de circonſtances, qui forment inſenſiblement une langue nouvelle, nos pères nous ont tranſmis trois ſons différents, qu'ils écrivoient par la même lettre *e.* Ces trois ſons, qui n'ont qu'un même ſigne ou caractère, ſont,

1°. L'*e* ouvert, comme dans *ſer*, *Jupiter*, *la mer*, *l'enfer*, *&c.*

2°. L'*e* fermé, comme dans *bonté*, *charité*, *&c.*

3°. Enfin l'*e* muet, comme dans les monoſyllabes *me*, *ne*, *de*, *te*, *ſe*, *le*, & dans la dernière de *donne*, *ame*, *vie*, &c.

Ces trois ſons différents ſe trouvent dans ce ſeul mot, *fermeté;* l'*e* eſt ouvert dans la première ſyllabe *fèr*, il eſt muet dans la ſeconde *me*, & il eſt fermé dans la troiſième *té.* Ces trois ſortes d'*e* ſe trouvent encore en d'autres mots, comme *netteté*, *évêque*, *ſévère*, *repêche*, &c.

Les grecs avoient un caractère particulier pour l'*e* bref ε qu'ils appelloient *épſilon*, ἐψιλὸν, c'eſt à dire, *e* petit; & ils avoient une autre figure pour le long, qu'ils appelloient *éta*, ἦτα; ils avoient auſſi un *o* bref, *omicron*, ὀμικρὸν, & un *o* long, *omega*, ὠμέγα.

Il y a bien de l'apparence que l'autorité publique, ou quelque corps reſpectable, & le concert des copiſtes, avoient concouru à ces établiſſements.

Nous n'avons pas été ſi heureux: ces fineſſes & cette exactitude grammaticale ont paſſé pour des minuties indignes de l'attention des perſonnes èlevées. Elles ont pourtant occupé les plus grands des romains, parce qu'elles ſont le fondement de l'art oratoire, qui conduiſoit aux grandes places

de la république. Cicéron, qui d'orateur devint consul, compare ces minuties aux racines des arbres. « Elles ne nous offrent, dit-il, rien d'agréable : » mais c'est de là, ajoûte-t-il, que viennent ces » hautes branches & ce verd feuillage, qui font » l'ornement de nos campagnes ; & pourquoi mé» priser les racines, puisque, sans le suc qu'elles » préparent & qu'elles distribuent, vous ne sauriez » avoir ni les branches ni le feuillage ? » *De syllabis propemodum dinumerandis & dimetiendis loquemur ; quæ etiamsi sunt, sicut mihi videntur, necessaria, tamen fiunt magnificentiùs quam docentur. Est id omninò verum, sed propriè in hoc dicitur : nam omnium magnarum artium, sicut arborum, altitudo nos delectat ; radices stirpesque non item ; sed esse illa sine his non potest.* Cic. *Orat.* xliij. 147.

Il y a bien de l'apparence que ce n'est qu'insensiblement que l'*e* a eu les trois sons différents dont nous venons de parler. D'abord nos pères conservèrent le caractère qu'ils trouvèrent établi, & dont la valeur ne s'éloignoit jamais que fort peu de la première institution.

Mais lorsque chacun des trois sons de l'*e* est devenu un son particulier de la langue, on auroit dû donner à chacun un signe propre dans l'écriture.

Pour suppléer à ce défaut, on s'est avisé, depuis environ cent ans, de se servir des *accents*, & l'on a cru que ce secours étoit suffisant pour distinguer dans l'écriture ces trois sortes d'*e*, qui sont si bien distingués dans la prononciation.

Cette pratique ne s'est introduite qu'insensiblement, & n'a pas été d'abord suivie avec bien de l'exactitude : mais aujourd'hui que l'usage du bureau typographique & la nouvelle dénomination des lettres ont instruit les maîtres & les élèves, nous voyons que les imprimeurs & les écrivains sont bien plus exacts sur ce point qu'on ne l'étoit il y a même peu d'années ; & comme le point que les grecs ne mettoient pas sur leur iota, qui est notre *i*, est devenu essentiel à l'*i*, il semble que l'*accent* devienne, à plus juste titre, une partie essentielle à l'*e* fermé & à l'*e* ouvert, puisqu'il les caractérise.

1°. On se sert de l'*accent* aigu pour marquer le son de l'*e* fermé, *bonté*, *charité*, *aimé*.

2°. On emploie l'*accent* grave sur l'*e* ouvert, *procès*, *accès*, *succès*.

Lorsqu'un *e* muet est précédé d'un autre *e*, celui-ci est plus ou moins ouvert : s'il est simplement ouvert, on le marque d'un *accent* grave, *il mène*, *il pèse* ; s'il est très-ouvert, on le marque d'un *accent* circonflexe ; & s'il ne l'est presque point & qu'il soit seulement ouvert bref, on se contente de l'*accent* aigu, *mon pére*, *une régle* ; quelques-uns pourtant y mettent le grave.

Il seroit à souhaiter que l'on introduisit un *accent* perpendiculaire qui tomberoit sur l'*e* mitoyen, & qui ne seroit ni grave ni aigu.

Quand l'*e* est fort ouvert, on se sert de l'*accent* circonflexe, *tête*, *tempête*, *même*, &c.

Ces mots, qui sont aujourd'hui ainsi accentués, furent d'abord écrits avec une *s*, *beste* ; on prononçoit alors cette *s* comme on le fait encore dans nos provinces méridionales, *beste*, *teste*, &c. Insensiblement on retrancha l'*s* dans la prononciation, & on la laissa dans l'écriture, parce que les yeux y étoient accoutumés, & au lieu de cette *s*, on fit la syllabe longue ; & dans la suite on a marqué cette longueur par l'*accent* circonflexe. Cet *accent* ne marque donc que la longueur de la voyelle, & nullement la suppression de l'*s*.

On met aussi cet *accent* sur *le vôtre*, *le nôtre*, *apôtre*, *bientôt*, *maître*, *afin qu'il donnât*, &c. où la voyelle est longue : *votre* & *notre* suivis d'un substantif, n'ont point d'*accent*.

On met l'*accent* grave sur *à*, préposition ; *rendez à César ce qui appartient à César*. On ne met point d'*accent* sur *a*, verbe ; *il a*, habet.

On met ce même *accent* sur *là*, adverbe ; *il est là*. On n'en met point sur *la*, article ; *la raison*. On écrit *holà* avec l'*accent* grave. On met encore l'*accent* grave sur *où*, adverbe ; *où est-il ?* cet *où* vient de l'*ubi* des latins, que l'on prononçoit *oubi*, & l'on ne met point d'*accent* sur *ou*, conjonction alternative ; *vous ou moi*, *Pierre ou Paul :* cet *ou* vient de *aut*.

J'ajoûterai, en finissant, que l'usage n'a point encore établi de mettre un *accent* sur l'*e* ouvert quand cet *e* est suivi d'une consonne avec laquelle il ne fait qu'une syllabe ; ainsi on écrit sans *accent*, *la mer*, *le fer : les hommes*, *des hommes*. On ne met pas non plus d'*accent* sur l'*e* qui précéde l'*r* de l'infinitif des verbes, *aimer*, *donner*.

Mais comme les maîtres qui montrent à lire selon la nouvelle dénomination des lettres, en faisant èpeler, font prononcer l'*e* ouvert ou fermé selon la valeur qu'il a dans la syllabe, avant que de faire èpeler la consonne qui suit cet *e* ; ces maîtres, aussi bien que les étrangers, voudroient que, comme on met toujours le point sur l'*i*, on donnât toujours à l'*e*, dans l'écriture, l'*accent* propre à en marquer la prononciation : ce qui seroit, disent-ils, & plus uniforme & plus utile, *(M.* Du Marsais. *)*

(N.) Accent, *langue grèque*. Cet objet n'est traité que très-imparfaitement dans les articles qu'on vient de lire. Nous trouvons dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions (*Tome XXXII*), une dissertation de M. l'abbé Arnauld, sur les *accents* de la langue grèque, où ce sujet est considéré d'une manière plus étendue qu'on ne l'avoit fait avant lui. Ce morceau est écrit avec la chaleur, l'élégance, & le goût supérieur qui distingue tout ce qui sort de la plume de ce savant & ingénieux académicien. Ce qu'on va lire n'est que la substance de son Mémoire.

Il n'est point de langue qui n'ait ses *accents*, plus ou moins ressentis ; il seroit aussi impossible de parler sur un ton de voix continuement le même, que de n'attacher à toutes ses expressions que le

même ſentiment ou la même idée. Mais dans les langues modernes, & particulièrement dans la nôtre, ces changements de voix ne diffèrent que par des nuances à peine ſenſibles; d'ailleurs ils ne ſont affectés à aucune ſyllabe en particulier; rien enfin n'y preſcrit dans les mots qui la compoſent, l'abaiſſement ou l'élévation d'une ſyllabe plus tôt que d'une autre. Il n'en étoit pas de même dans le langage des grecs; ce langage ne renfermoit point de mots qui, par eux-mêmes & indépendamment de toute ſignification, n'euſſent leurs *accents* ou leurs tons, ainſi que leurs temps propres.

Le mot *Accent* eſt au nombre de ceux que nous avons empruntés des anciens & qui ſont bien éloignés de renfermer aujourd'hui toute l'énergie qu'ils avoient autrefois: nous le devons aux latins, qui le formèrent exactement ſur le mot grec *προσωδία*.

Le propre des *accents*, étoit certainement de déterminer la voix à s'abaiſſer ou à s'élever ſur les éléments dont les mots étoient compoſés: ainſi, comme dans la langue grèque il n'y avoit point de ſyllabe qui ne fût longue ou brève, il n'en étoit auſſi aucune qui ne fût ou aiguë, c'eſt à dire, èlevée; ou grave, c'eſt à dire, abaiſſée; ou qui ne tînt un milieu entre ces deux intervalles, ou enfin qui ne les parcourût tous les deux à la fois. Il ſuffit, dans les langues modernes, que les inflexions par leſquelles nous animons le diſcours, ſoient propres aux idées, aux ſentiments, & aux paſſions que nous voulons exprimer. Dans la langue grèque, indépendamment de toute ſignification, chaque ſyllabe avoit ſes tons, ainſi que ſes temps fixes & déterminés. Ariſtote, à l'occaſion des éléments du langage, dit qu'ils diffèrent par la rudeſſe & par la douceur, par la longueur & par la brièveté, & enfin par les tons aigu, grave, & moyen, qui leur ſont affectés.

Il importe d'établir ſolidement ces notions, c'eſt le ſeul moyen de bien aſſigner tout l'intervalle qui ſépare le langage des grecs d'avec les langues modernes, & d'empêcher que, trompés par un mot commun à tous les idiômes formés des débris de la langue latine, nous ne cherchions des analogies & des reſſemblances qui n'exiſtèrent jamais.

Denis d'Halicarnaſſe dit poſitivement que *le chant du diſcours ſe meſure ordinairement par la diſtance d'une quinte*: le chant du diſcours étoit donc un vrai chant; car autrement, eût-il été poſſible à Denis d'Halicarnaſſe d'en apprécier les extrêmes & les intervalles?

Cependant il ne faut pas conclure de ce paſſage que les *accents* èlevaſſent ou abaiſſaſſent conſtamment la ſyllabe d'une quinte: cette marche eût produit une monotonie inſupportable; elle eût donné au ſimple diſcours, des intonations plus fortes & plus reſſenties qu'au chant muſical & proprement dit; il ſeroit enfin arrivé qu'on eût été forcé de revêtir des mêmes tons les impreſſions d'une infinité de paſſions différentes. Denis d'Halicarnaſſe a voulu dire ſimplement que les tons qui accompagnoient le langage, étoient communément tous compris dans l'eſpace d'une quinte, & que les *accents* s'étendoient à tous les degrés qui forment cet intervalle.

Chaque mot avoit ſes *accents*: la ſyllabe étoit èlevée par l'*accent* aigu; par le grave elle étoit abaiſſée: cette règle étoit fixe & invariable; tout le reſte, c'eſt à dire, le degré d'élévation & d'abaiſſement de la voix, étoit libre & mobile; & c'étoit préciſément cette mobilité qui, non ſeulement jetoit de l'agrément & de la variété dans la prononciation, mais qui ſervoit à marquer les limites & même les nuances des différents genres d'élocution.

« L'art de la prononciation dit Ariſtote, conſiſte à régler ſa voix ſur les différents ſentiments qu'on éprouve & qu'on ſe propoſe d'inſpirer: il faut ſavoir dans quelles occaſions on doit la forcer, l'affoiblir, la tempérer; comment on doit employer les tons aigus, graves, & moyens, & de quels rhythmes on doit ſe ſervir. » Ariſtote ne dit pas qu'il faut ſavoir *dans quelles occaſions* on doit employer les *accents*, ni de *quels accents* on doit ſe ſervir, cela n'étoit pas arbitraire, mais *comment* on doit les employer.

Ce paſſage explique parfaitement, à mon ſens, & la partie fixe & la partie mobile des *accents*. Dans la néceſſité d'en faire uſage ou de leur conſerver leur qualité de grave ou d'aigu, l'art du déclamateur conſiſtoit à choiſir, dans l'intervalle qui leur étoit preſcrit, les tons les plus propres à rendre la prononciation tout à la fois harmonieuſe & pittoreſque. En un mot, ſi les *accents* avoient non ſeulement déterminé les ſyllabes à s'èlever & à s'abaiſſer, mais qu'encore ils euſſent aſſigné leur degré d'abaiſſement ou d'élévation; l'art de la prononciation auroit eu des principes certains & uniformes, & Ariſtote n'auroit jamais eu à ſe plaindre de voir les acteurs obtenir, dans cette partie, la préférence ſur les auteurs mêmes, tant au théâtre qu'au barreau: car il n'eſt pas douteux que la grande difficulté de cet art ne conſiſtât dans la manière d'employer les *accents*; les procédés de la partie rhythmique étoient trop conſtants & trop précis, pour qu'il fût poſſible de s'y méprendre.

On ſait que les grecs étudièrent non ſeulement les propriétés des ſyllabes, mais celles même des éléments dont les mots étoient compoſés, & que par la manière dont ils combinèrent ces éléments, ils parvinrent à convertir en quelque ſorte les ſignes arbitraires en ſignes naturels, c'eſt à dire, en véritables images. A ce moyen d'imitation, qui n'appartient qu'au langage, parce que la voix ſeule peut modifier ainſi les ſons, s'en joignoit un autre non moins énergique, je veux dire la meſure de temps fixe & certaine que les ſyllabes employent à ſe mouvoir, d'où ſe formoit le rhythme, à qui ſeul il appartient d'animer & de paſſionner les ſons.

Il ne faut pas douter que les grecs n'euſſent fait ſur les *accents* les mêmes obſervations; & que,

parmi les intonations différentes que produisoient ces *accents*, on n'ait fait choix de celles qui parurent les plus propres à concourir, avec toutes les autres parties du langage, à flatter l'oreille & à peindre les objets qu'on se propose d'imiter. Les instruments, en s'unissant au chant des vers, ne firent que rendre ces intonations plus sensibles, & leur ôter ce qu'elles pouvoient avoir d'incertain & d'arbitarire sans porter aucune atteinte aux loix des *accents*. Mais lorsque dans les jeux que les habitants de Delphes instituèrent après la guerre de Crissée, les amphictions joignirent au combat des *citharèdes*, c'est à dire, des poëtes qui chantoient en s'accompagnant avec la cithare, celui des *citharistes* & des flûteurs, ou de ceux qui, sans chanter, jouoient simplement de la cithare ou de la flûte, les choses changèrent entièrement de face; privés d'un moyen aussi puissant que celui de la parole, mais en même temps affranchis des lois que leur prescrivoient le rhythme & l'*accent* de la langue, ces musiciens augmentèrent considérablement le nombre des cordes de la cithare & des sons de la flûte; ils introduisirent des mouvements plus composés, des formes plus variées, de nouveaux intervalles, & des modulations jusqu'alors inusitées. Phrynis & Lasus transportèrent les premiers toutes ces hardiesses au chant; ils en furent même les auteurs, s'il faut s'en rapporter à Plutarque. Quoi qu'il en soit, ils ne purent y être conduits que par l'usage & l'exercice de la musique instrumentale, infiniment plus libre que la vocale, surtout dans la langue grèque dont les mouvements & les sons étoient soumis à des lois si précises & si sévères.

La Musique, à force de se figurer, soumit & les *accents* & le rhythme, & ne mettant plus de bornes à son audace, elle perdit entièrement son ancien caractère. Il résulte du systême dont nous venons de donner l'extrait: 1°. que n'y ayant point de syllabes dans la langue grèque, qui n'eût ses sons ainsi que ses temps propres, l'art de la Poësie & de la Musique consistoit uniquement à prescrire à ces temps & à ces sons, inhérents au langage même, des proportions & des rapports agréables. Tant que ces temps & ces sons erroient, si l'on peut s'exprimer ainsi, dans le corps de la langue, ils pouvoient bien rendre l'élocution chantante & nombreuse, mais ce n'étoit pas encore là le nombre & le chant même; il ne se montroient l'un & l'autre que dans cette espèce de diction figurée à laquelle on donna le nom de vers. On conçoit dès lors sans peine quelle étoit cette sorte de chant, & comment la Musique devoit être & étoit réellement inséparable de la Poësie.

2°. Il est évident par ce qu'on a dit du caractère de la langue grèque, que les vers ne pouvoient pas plus subsister sans le chant ou sans l'ordre des tons, que sans le rhythme, ou sans l'ordre des mouvements. Lors donc qu'au sujet des différents moyens dont la Poësie se servoit pour faire son imitation, Aristote semble donner à entendre qu'elle y parvenoit quelquefois au moyen du vers tout seul, privé des ornements & des richesses de la Musique; ce n'est pas qu'il ait prétendu exclure du vers toute espèce de mélodie: mais il ne regardoit point comme chant celui que le vers recevoit nécessairement de l'*accent*; &, en effet, il ne devoit point le regarder comme tel, relativement à la Musique artificielle & figurée qu'on employoit dans les hymnes, les dithyrambes, & les chœurs de la Tragédie, où le vers prenoit un caractère beaucoup plus élevé & entièrement lyrique.

3°. On expose clairement l'origine des changements que subit la Musique des grecs; cette Musique dut être d'autant plus simple & plus facile, dans les commencements, que les tons & les mouvements étoient prescrits par la langue même; mais lorsqu'il fut permis d'exercer les instruments sans y meler le chant de la voix, la voix ne tarda pas à s'approprier les formes & les modulations qui naquirent de cet exercice. On peut remarquer que chez tous les peuples qui ont cultivé les arts, toujours la Musique vocale fut subjuguée par l'instrumentale.

Enfin, si l'on veut descendre à toutes les conséquences qui naissent de ce systême, on comprendra sans peine comment les anciens, s'étant sur tout attachés à connoître l'énergie des sons, des modes, des rhythmes, & en ayant tellement fixé les propriétés qu'il n'étoit jamais permis de les confondre, ni de les faire servir à toute autre expression que celle qui leur étoit prescrite, la Musique devint nécessairement une langue de convention: ce qui suffit pour expliquer en grande partie, d'une manière simple & naturelle, les effets prodigieux de la Musique ancienne. (*Article de l'*Editeur.)

* Accent, s. m. *Belles-Lettres. Il y a dans la parole une espèce de chant*, dit Cicéron. Mais ce chant étoit-il noté par la Prosodie des langues anciennes? On nous le dit; on nous assûre que, dans le grec & le latin, *l'accent* marquoit l'intonation de la voix sur telle & sur telle syllabe; & c'est ce qu'on appelle l'*accent prosodique*, distinct de l'*accent oratoire*, ou des inflexions données à la parole par la pensée & par le sentiment. Il est pourtant bien difficile de concevoir cet *accent* prosodique adhérant aux syllabes, à moins que dans la prononciation, animée par les mouvements de l'éloquence, il ne cédât la place à l'*accent* oratoire; & voici la difficulté.

Qu'on donne à un musicien des paroles déja notées par l'*accent* de la langue: il est évident que, s'il veut laisser aux syllabes leurs intonations prosodiques, il sera dans l'impossibilité de donner du naturel & du caractère à son chant; & que, s'il veut au contraire plier le son des paroles à l'expression que l'idée ou le sentiment sollicite, il faut qu'il les dégage de l'*accent* prosodique & se donne la liberté de les moduler à son gré. Or il en est de la prononciation oratoire comme de

la Musique ; *Est in dicendo etiam quidam cantus.* (Cic.)

L'*accent* prosodique qui nuiroit à l'une, s'il étoit invariable, nuiroit donc également à l'autre : des paroles, déja notées par la Prosodie, supplieroient & menaceroient avec les mêmes inflexions.

Il ne faut pas confondre ici la quantité avec l'*accent.* La durée relative des syllabes peut être fixe & immuable dans une langue, sans que l'expression en soit gênée, au moins sensiblement. Par exemple, que l'on prolonge la pénultième, ou qu'on appuye sur la dernière, la différence n'est que dans les temps, & non pas dans les tons. La quantité peut donc être fixe & prescrite ; mais les intonations, les inflexions de la parole doivent être libres, & au choix de celui qui parle; sans quoi il ne sauroit y avoir de vérité dans l'élocution.

Dans la langue françoise, telle qu'on la parle à Paris, il n'y a point d'*accent* prosodique. Il est vrai que la finale muette n'est jamais susceptible de l'élévation de la voix, & qu'on est obligé ou de l'abaisser, ou de la tenir à l'unisson : mais c'est la seule voyelle qui de sa nature gêne la liberté de l'*accent* oratoire. C'est le repos, le sens suspendu, le ton suppliant, menaçant, celui de la surprise, de la plainte, de la frayeur, *&c.* qui décide de l'élévation ou de l'abaissement de la voix sur telle ou telle syllabe; & quelquefois le même sentiment est susceptible de différentes inflexions. Je n'en citerai qu'un exemple, pris du rôle de Phèdre, dans la tragédie de Racine:

Malheureuse ! quel mot est sorti de ta bouche ?

Ce vers peut se déclamer de façon que la voix élevée sur la première syllabe de *màlheureuse*, s'abaisse sur les trois dernières ; que la voix se relève sur la première de *quèl mot*, & descende sur la seconde ; qu'elle remonte sur la troisième de ce nombre, *est sortì*, & retombe sur la fin du vers.

Màlheureuse ! quèl mot est sortì de ta bouche ?

On peut aussi, & peut-être aussi bien, le déclamer dans une modulation contraire, en abaissant les syllabes que nous venons d'élever, & en élevant celles que nous avons abaissées.

Malheurèuse ! quel mòt est sòrti de ta bouche ?

Le choix de ces intonations fait partie de l'art de la prononciation théatrale & oratoire ; & l'on sent bien que s'il y avoit dans la langue un *accent* prosodique déterminé & invariable, le choix des intonations n'auroit plus lieu, ou seroit sans cesse contrarié par l'*accent.*

(¶ *Quintilien* me semble inintelligible pour nous, lorsqu'il parle de l'accentuation de la langue. Mais ce que j'y vois clairement c'est que l'*accent* grave & l'*accent* aigu changeoient souvent de place, pour favoriser l'expression. Dans les mots *quale & quantum*, par exemple, l'accentuation étoit différente pour l'interrogation ou l'exclamation, & pour la comparaison simple. C'est ce qui arrive dans notre langue, toutes les fois que, sans altérer la Prosodie, la prononciation peut indifféremment appuyer ou glisser, élever ou baisser le ton sur telle où telle autre syllabe : comme, par exemple, elle appuie sur la première du mot *cruel*, dans l'accent du reproche tendre ; & sur la dernière, dans l'accent de l'effroi : *crùel que t'ai-je fait! cruèl! que dites-vous ?*

Cette facilité nous est donnée presque par tout où l'une des voyelles n'est pas muette ou absolument brève ; comme l'est la première des mots, *désir*, *douleur*, *mourir*, *retour*, dont la dernière seule peut être accentuée. Mais alors même rien n'empêche de les tenir toutes les deux à l'unisson, & de placer l'accent ou en deça sur le mot qui précède, ou au dela sur le mot suivant, comme dans ces exemples : *impatiènts désirs*, *mes hontèuses douleurs*, *je lè perds sans retour*, *mourir sàns me venger!*)

Ce qu'on appelle l'*accent* des provinces consiste, en partie, dans la quantité prosodique: le normand prolonge la syllabe que le gascon abrège. Il consiste encore plus dans les inflexions attachées, non pas aux syllabes des mots, mais aux mouvements du langage : par exemple, dans l'*accent* du gascon, du picard, du normand, l'inflexion de la surprise, de la plainte, de la prière, de l'ironie n'est pas la même. Un gascon vous demande, *comment vous portez-vous ?* d'un ton gai, vif, & animé, qui se relève sur la fin de la phrase ; le normand dit la même chose d'un son de voix languissant, qui s'élève sur la pénultième & retombe sur la dernière, à peu près du même ton que le gascon se plaindroit.

Ce que nous disons de la langue françoise, doit s'entendre de toutes les langues vivantes : leur Prosodie est dans la durée relative des syllabes ; leur *accent* est dans les inflexions de la parole, dans le fort & le foible de la voix, ses glissements & ses appuis, selon l'idée, le sentiment, ou la passion qu'elle exprime, le mouvement de l'ame qu'elle imite ; mais d'*accent* prosodique adhérant aux sons, immobile & invariable, aucune langue n'en peut avoir sans renoncer à toutes les nuances de l'expression, qui doit pouvoir sans cesse varier & se plier dans tous les sens.

(¶ L'art de bien parler, de bien réciter, soit pour l'acteur, soit pour l'orateur, consiste singulièrement à accentuer plus ou moins la parole, selon le genre d'élocution, & à l'accentuer toujours avec justesse & sobriété.

C'est l'*accent* qui donne du caractère à l'expression, de l'esprit, de la vérité, de la variété à la lecture, de la vie & de l'ame à la déclamation ; mais il faut prendre garde de n'y pas mettre une fausse finesse, une fausse chaleur, ou une emphase déplacée : rien n'est plus ridicule que l'affectation qui fait un contre-sens.

C'est au barreau, dans la chaire, au théâtre que ces défauts se font le plus sentir. Les juges

y sont trop accoutumés, ou trop préocupés de leurs fonctions, pour s'appercevoir du ridicule que Racine a joué dans la comédie des plaideurs. Mais on entend à l'audience des *car* aussi aigus que celui de l'*Intimé*.

Une exagération non moins choquante de l'*accent* oratoire, subsiste dans la chaire. Il y a quelque temps que de l'endroit le plus bruyant de Paris, on entendoit, dans une église voisine, les cris, les hurlements d'un homme. On demanda si on l'exorciloit ? Non, répondit quelqu'un, c'est lui qui exorcise, & qui, pour chasser le démon, demande le fer & le feu.

Dans la récitation comique, le naturel s'est assez conservé : mais le tragique, malgré l'exemple de Baron, de la Lecouvreur, & de cette Clairon qui nous les rappeloit, n'a pu se corriger de ses tons emphatiques; ou s'il prend l'*accent* naturel, il s'abaisse au plus trivial. *Voyez* DÉCLAMATION.

C'est une observation que j'ai entendu faire par un comédien, qui avoit de l'esprit & de la culture, & qui lisoit singulièrement bien, que dans le langage animé, sur tout dans le langage ou poëtique ou oratoire, il y a toujours des mots frappants, où la force du sens réside; & que c'est sur ces mots que doit appuyer l'expression. En effet, rien ne l'affoiblit tant que de la prodiguer : & de même que, dans un morceau d'éloquence ou de poésie, un homme intelligent ne cherche pas à faire tout valoir ; de même dans un vers ou dans une période, il n'affectera pas de faire tout sentir. Supposons, par exemple, que l'on récite ces beaux vers de Corneille :

Je les peins, dans le meurtre à l'envi triomphants ;
Rome entière noyée au sang de ses enfants,
Les uns assassinés dans les places publiques,
Les autres dans le sein de leur dieux domestiques,
Le méchant par le prix au crime encouragé,
Le mari par sa femme en son lit égorgé,
Le fils tout dégoutant du meurtre de son père,
Et, sa tête à la main, demandant son salaire.

On voit que, malgré la plénitude & l'énergie continuelle de ces beaux vers, l'expression portera naturellement sur les mots qui sont les grands traits de l'image, & s'appuiera sur la syllabe de ces mots qui peut le mieux soutenir la voix.

C'est une des raisons pour lesquelles il est vrai de dire, en général, que personne ne lit mieux un ouvrage que son auteur. Il arrive pourtant quelquefois que, par la vanité de faire tout valoir, ou dans ses vers ou dans sa prose, le lecteur pèse sur tous les mots; & sa lecture à la fois maniérée & monotone, produit un effet tout contraire à celui qu'il s'est proposé : il articule tout, & ne distingue rien; ses couleurs n'ont plus de nuances, nulle ombre ne les fait briller : il veut que tout soit en relief; & il relève tout si bien, qu'il n'y a plus rien de saillant.) (*M. MARMONTEL.*)

(N.) ACCENTUATION, n. f. Systême de règles pour placer les accents. Art de les placer. Position des accents.

Je ne trouve aucun dictionnaire qui ait tenu compte de ce mot, excepté le *Manuel lexique* de l'abbé Prevôt ; il est pourtant nécessaire dans l'analogie. Ne peut-on pas dire qu'il nous manque un bon *traité d'Accentuation* ? Qu'un écrivain qui place les accents à propos *entend bien l'Accentuation* ? Et en parlant d'un écrit où ces signes sont mis au hasard ou à contre-sens, que l'*accentuation en est négligée* ou *vicieuse* ? Voilà le mot employé dans les trois sens que j'ai marqués en le définissant. M. Marmontel vient de s'en servir dans l'article précédent, & il le lui falloit ; nul autre mot n'auroit répondu à son idée.

Quant à l'analogie, elle est rigoureuse. *Accentuation* dérive régulièrement du verbe reçu *Accentuer*, comme *acceptation* d'*accepter*, *détermination* de *déterminer*, *formation* de *former*, *liquidation* de *liquider*, *réparation* de *réparer*, *subornation* de *suborner* ; & mieux encore, comme *continuation* de *continuer*, *exténuation* d'*exténuer*. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) ACCENTUER, v. a. Marquer avec les accents. *Accentuer une voyelle*, *un mot*, *un ouvrage*.

Pour faciliter la lecture de notre langue aux nationaux & aux étrangers, il faudroit prendre le parti d'en *accentuer* les mots selon quelque systême raisonné & suivi, de manière, par exemple, qu'on fût averti par l'*accentuation* des différentes manières de lire, *nous exécutions* & *des exécutions* ; *nous portions* & *nos portions* ; *ils pressent* de *presser*, & *il pressent de pressentir* ; *archange*, *archétype*, *archiépiscopal*, *archonte* & *marchand*, *archevêque*, *archidiacre*, *nous marchons*, &c.

Une seconde remarque à faire, c'est que beaucoup de gens négligent d'*accentuer* ce qu'ils écrivent, dans la crainte de s'exposer à un reproche de pédantisme. Je n'ai qu'un mot à leur dire : ce reproche ne peut jamais être inspiré que par l'ignorance ou par la paresse ; quels égards doit-on à l'un ou à l'autre de ces deux défauts ? (*M. BEAUZÉE.*)

ACCEPTION, s. f. (*terme de Grammaire.*) C'est le sens que l'on donne à un mot : par exemple, ce mot *esprit*, dans sa première *acception*, signifie *vent*, *souffle* ; mais en Métaphysique, il est pris dans une autre *acception*. On ne doit pas dans la suite du même raisonnement le prendre dans une *acception* différente.

Acceptio vocis est interpretatio vocis ex mente ejus qui excipit. Sicul pag. 18. L'*acception* d'un mot que prononce quelqu'un qui vous parle, consiste à entendre ce mot dans le sens de celui qui l'emploie : si vous l'entendez autrement, c'est une *acception* différente. La plupart des disputes ne viennent que de ce qu'on ne prend pas le même mot dans la même *acception*. On dit qu'un mot a plusieurs *acceptions*, quand il peut être pris en plusieurs

plusieurs sens différents : par exemple, *coin* se prend pour un angle solide, *le coin de la chambre*, *de la cheminée ; coin* signifie une pièce de bois ou de fer qui sert à fendre d'autres corps ; *coin*, en terme de monnoie, est un instrument de fer qui sert à frapper les monnoies, les médailles, & les jetons ; *coin* ou *coing* est le fruit du coignassier. Outre le sens propre qui est la première *acception* d'un mot, on donne encore souvent au même mot un sens figuré : par exemple, on dit d'un bon livre *qu'il est marqué au bon coin*; *coin* est pris alors dans une *acception* figurée ; on dit plus ordinairement *dans un sens figuré*. (*M. Du Marsais.*)

(¶ Un mot peut être pris dans une *acception matérielle* ou dans une *acception formelle*. Si, abstraction faite de l'objet qu'il représente, on ne considère dans un mot que les éléments matériels dont il est composé, ou la classe de mots à laquelle il appartient, le mot est pris alors dans une *acception matérielle* : telle est l'*acception* du mot RUDIMENT, quand on dit que *Rudiment* est un mot de trois syllabes, ou un nom du genre masculin. Si on envisage directement & déterminément dans un mot la signification objective qu'il tient de la décision constante de l'usage, le mot est pris alors dans une *acception formelle* : telle est l'*acception* du mot RUDIMENT, quand on dit qu'un *Rudiment* est un livre qui contient ou doit contenir les éléments d'une langue, choisis avec sagesse, disposés avec intelligence, énoncés avec clarté. C'est l'*acception formelle* des mots qui peut être *propre* ou *figurée*.

L'*acception* formelle des noms appellatifs est susceptible d'autres *acceptions*, qui dépendent de la manière dont ces noms sont employés, & qui fait qu'ils présentent à l'esprit, ou l'idée abstraite de la nature commune, qui est l'objet de leur signification fondamentale ; ou la totalité des individus en qui se trouve cette nature ; ou seulement une partie indéfinie de ces individus; ou enfin un nombre précis & déterminé de ces individus. Selon ces différents aspects, l'*acception* d'un nom appellatif est ou *spécifique*, ou *universelle*, ou *particulière*, ou *singulière*. Ainsi, quand on dit *agir en* HOMME ; on prend le nom HOMME dans une *acception spécifique*, puisqu'on n'envisage que l'idée générale de la nature humaine telle qu'on la reconnoît dans toute l'espèce, en faisant abstraction de tous les individus. Si l'on dit *tous les* HOMMES *sont avides de bonheur*, le même nom HOMME a une *acception universelle*, parce qu'il désigne tous les individus de l'espèce humaine. *Quelques* HOMMES *ont l'ame élevée ;* ici le nom HOMME est pris dans une *acception particulière*, parce qu'il n'indique qu'une partie indéfinie de la totalité des individus de l'espèce. *Cet* HOMME (en parlant de CÉSAR) *avoit un génie supérieur ; ces douze* HOMMES (en parlant des APÔTRES) *n'avoient par eux-mêmes rien de ce qui peut assûrer le succès d'un projet aussi vaste que l'établissement du christianisme ;* le nom HOMME, dans ces deux exemples, a une *acception singulière*, parce qu'il sert à déterminer précisément, dans la première phrase, un individu, & dans la seconde, douze individus de l'espèce humaine. On peut voir (article *Nom*, I. §. 1. *n.* 3.) les différents moyens de modifier ainsi la signification des noms appellatifs.

Au reste, l'*acception* est la manière dont on entend un mot ; & la signification particulière à laquelle il est fixé par telle ou telle *acception*, en est le *sens :* de là vient que l'on dit plus ordinairement qu'un mot est pris dans le *sens propre* ou dans un *sens figuré*, parce qu'on envisage plus tôt l'effet de l'*acception* du mot que l'*acception* même, qui n'est que comme un moyen de fixer le sens.) (*Voyez* SENS.) (*M. Beauzée*).

(N.) ACCÈS (AVOIR), ABORDER, APPROCHER. *Syn.* On *a accès* où l'on entre ; on *aborde* les personnes à qui l'on veut parler ; on *approche* celles avec qui l'on est souvent.

Les princes donnent *accès* ; ils se laissent *aborder* ; & ils permettent qu'on les *approche*. L'*accès* en est facile ou difficile ; l'*abord* en est rude ou gracieux ; l'*approche* en est utile ou dangereuse. Qui a beaucoup de connoissances peut avoir *accès* en beaucoup d'endroits ; qui a de la hardiesse *aborde* sans peine tout le monde ; qui joint à la hardiesse un esprit souple & flatteur peut *approcher* les Grands avec plus de succès qu'un autre.

Lorsqu'on veut être connu des gens, on cherche les moyens d'*avoir accès* auprès d'eux : quand on a quelque chose à leur dire, on tâche de les *aborder* : lorsqu'on a dessein de s'insinuer dans leurs bonnes grâces, on essaie de les *approcher*.

Il est souvent plus difficile d'*avoir accès* dans les maisons bourgeoises que dans les palais des rois. Il sied bien aux magistrats & à toute personne placée en dignité d'avoir l'*abord* grave, pourvu qu'il n'y ait point de fierté mêlée. Ceux qui *approchent* les ministres de près, sentent bien que le Public ne leur rend presque jamais justice, ni sur le bien ni sur le mal.

Il est noble de donner un libre *accès* aux honnêtes gens ; mais il est dangereux de le donner aux étourdis. La belle éducation fait qu'on n'*aborde* jamais les dames qu'avec un air de respect, & qu'on en *approche* toujours avec une sorte de hardiesse assaisonnée d'égards. (*L'abbé Girard.*)

ACCIDENT, s. m. (*Grammaire.*) Ce mot est sur tout en usage dans les anciens grammairiens. Ils ont d'abord regardé le mot comme ayant la propriété de signifier; telle est, pour ainsi dire, la substance du mot, c'est ce qu'ils appellent *nominis positio* : ensuite ils ont fait des observations particulières sur cette position ou substance métaphysique ; & ce sont ces observations qui ont donné lieu à ce qu'ils ont appelé *accidents* des dictions, *dictionum accidentia*.

Ainsi, par *Accident*, les grammairiens entendent une propriété, qui, à la vérité, est attachée au mot, mais qui n'entre point dans la définition es-

ſentielle du mot; car, de ce qu'un mot ſera primitif ou qu'il ſera dérivé, ſimple ou compoſé, il n'en ſera pas moins un terme ayant une ſignification. Voici quels ſont ces *accidents*.

1. Toute diction ou mot peut avoir un ſens propre ou un ſens figuré. Un mot eſt au propre quand il ſignifie ce pour quoi il a été premièrement établi. Le mot *lion* a été d'abord deſtiné à ſignifier cet animal qu'on appelle *lion :* je viens de la foire, j'y ai vu un beau *lion ; lion* eſt pris là dans le ſens propre. Mais ſi, en parlant d'un homme emporté, je dis que c'eſt un *lion*; *lion* eſt alors dans un ſens figuré. Quand, par comparaiſon ou analogie, un mot ſe prend en quelque ſens autre que celui de ſa première deſtination, cet *accident* peut être appelé l'*acception* du mot.

2. En ſecond lieu, on peut obſerver ſi un mot eſt primitif ou s'il eſt dérivé.

Un mot eſt primitif lorſqu'il n'eſt tiré d'aucun autre mot de la langue dans laquelle il eſt en uſage. Ainſi, en françois, *ciel*, *roi*, *bon*, ſont des mots primitifs.

Un mot eſt dérivé lorſqu'il eſt tiré de quelqu'autre mot, comme de ſa ſource; ainſi *céleſte*, *royal*, *royaume*, *royauté*, *royalement*, *bonté*, *bonnement*, ſont autant de dérivés. Cet *accident* eſt appelé par les grammairiens l'*eſpèce du mot;* ils diſent qu'un mot eſt de l'eſpèce primitive ou de l'eſpèce dérivée.

3. On peut obſerver ſi un mot eſt ſimple ou s'il eſt compoſé: *juſte*, *juſtice*, ſont des mots ſimples; *injuſte*, *injuſtice*, ſont compoſés. En latin, *res* eſt un mot ſimple, *publica* eſt encore ſimple; mais *reſpublica* eſt un mot compoſé.

Cet *accident*, d'être ſimple ou d'être compoſé, a été appelé par les anciens grammairiens *la figure*. Ils diſent qu'un mot eſt de la figure ſimple, ou qu'il eſt de la figure compoſée; enſorte que *figure* vient ici de *fingere*, & ſe prend pour la forme ou conſtitution d'un mot, qui peut être ou ſimple ou compoſé. C'eſt ainſi que les anciens ont appelé *vaſa fictilia*, ces vaſes qui ſe font en ajoutant matière à matière, & *figulus*, l'ouvrier qui les fait, *à fingendo*.

4. Un autre *accident* des mots regarde la prononciation; ſur quoi il faut diſtinguer l'accent, qui eſt une élévation ou un abaiſſement de la voix toujours invariable dans le même mot; & le ton & l'emphaſe, inflexions de voix qui varient ſelon les diverſes paſſions & les différentes circonſtances, un ton fier, un ton ſoumis, un ton inſolent, un ton piteux. *Voyez* ACCENT.

Voilà quatre *accidents* qui ſe trouvent en toutes ſortes de mots. Mais de plus, chaque ſorte particulière de mots a ſes *accidents* qui lui ſont propres: ainſi, le nom ſubſtantif a encore pour *accidents* le genre, le cas, la déclinaiſon, le nombre, qui eſt ou ſingulier ou pluriel, ſans parler du duel des grecs.

Le nom adjectif a un *accident* de plus, qui eſt la comparaiſon; *doctus*, *doctior*, *doctiſſimus*, ſavant, plus ſavant, très-ſavant.

Les pronoms ont les mêmes *accidents* que les noms.

A l'égard des verbes, ils ont auſſi, par *accident*, l'acception, qui eſt ou propre ou figurée : *ce vieillard marche d'un pas ferme ; marche* eſt là au propre *: celui qui me ſuit ne marche point dans les ténèbres*, dit Jeſus Chriſt; *ſuit* & *marche* ſont pris dans un ſens figuré, c'eſt à dire que celui qui pratique les maximes de l'Évangile a une bonne conduite, & n'a pas beſoin de ſe cacher; il ne fuit point la lumière, il vit ſans crainte & ſans remords.

2. L'eſpèce eſt auſſi un *accident* des verbes : ils ſont ou primitifs, comme *parler*, *boire*, *ſauter*, *trembler ;* ou dérivés, comme *parlementer*, *buvoter*, *ſautiller*, *trembloter.* Cette eſpèce de verbes dérivés en renferme pluſieurs autres; tels ſont les inchoatifs, les augmentatifs, les imitatifs, les déſidératifs.

3. Les verbes ont auſſi la figure, c'eſt à dire, qu'ils ſont ſimples, comme *venir*, *tenir*, *faire ;* ou compoſés, comme *prévenir*, *convenir*, *refaire*, &c.

4. La *voix*, ou *forme du verbe :* elle eſt de trois ſortes, la voix ou forme active, la voix paſſive, & la forme neutre.

Les verbes de la voix active ſont ceux dont les terminaiſons expriment une action qui paſſe de l'agent au patient, c'eſt à dire, de celui qui fait l'action ſur celui qui la reçoit: *Pierre bat Paul ; bat* eſt un verbe de la forme active; *Pierre* eſt l'agent, *Paul* eſt le patient, ou le terme de l'action de *Pierre : Dieu conſerve ſes créatures ; conſerve* eſt un verbe de la forme active.

Le verbe eſt à la voix paſſive, lorſqu'il ſignifie que le ſujet de la propoſition eſt le patient, c'eſt à dire, qu'il eſt le terme de l'action ou du ſentiment d'un autre : *les méchants ſont punis*, *vous ſerez pris par les ennemis ; ſont punis*, *ſerez pris*, ſont de la forme paſſive.

Le verbe eſt de la forme neutre, lorſqu'il ſignifie une action ou un état qui ne paſſe point du ſujet de la propoſition ſur aucun autre objet extérieur; comme *il pâlit*, *il engraiſſe*, *il maigrit*, *nous courons*, *il badine toujours*, *il rit*, *vous rajeuniſſez*, &c.

5. Le mode, c'eſt à dire, les différentes manières d'exprimer ce que le verbe ſignifie, ou par l'indicatif, qui eſt le mode direct & abſolu, ou par l'impératif, ou par le ſubjonctif, ou par l'infinitif.

6. Le ſixième *accident* des verbes, c'eſt de marquer le temps par des terminaiſons particulières : *j'aime*, *j'aimois*, *j'ai aimé*, *j'avois aimé*, *j'aimerai.*

7. Le ſeptième *accident* eſt de marquer les perſonnes grammaticales, c'eſt à dire, les perſonnes relativement à l'ordre qu'elles tiennent dans la formation du diſcours; & en ce ſens, il eſt évident qu'il n'y a que trois perſonnes.

La première eſt celle qui fait le diſcours, c'eſt à dire, qui parle : *je chante ; je* eſt la première perſonne, & *chante* eſt le verbe à la première per-

ſonne, parce qu'il eſt dit de cette première perſonne.

La ſeconde perſonne eſt celle à qui le diſcours s'adreſſe : *tu chantes*, *vous chantez*, c'eſt la perſonne à qui l'on parle.

Enfin, lorſque la perſonne ou la choſe dont on parle n'eſt ni à la première, ni à la ſeconde perſonne, alors le verbe eſt dit être à la troiſième perſonne : *Pierre écrit ; écrit* eſt à la troiſième perſonne : *le ſoleil luit ; luit* eſt à la troiſième perſonne du préſent de l'indicatif du verbe *luire*.

En latin & en grec les perſonnes grammaticales ſont marquées, auſſi bien que les temps, d'une manière plus diſtincte, par des terminaiſons particulières : τύπτω, τύπτεις, τύπτει, τύπτομεν, τύπτετε, τύπτουσι ; *canto*, *cantas*, *cantat*, *cantavi*, *cantaviſti*, *cantavit*, *cantaveram*, *cantabo*, &c. au lieu qu'en françois la différence des terminaiſons n'eſt pas ſouvent bien ſenſible ; & c'eſt pour cela que nous joignons aux verbes les pronoms qui marquent les perſonnes : *je chante*, *tu chantes*, *il chante*.

8. Le huitième *accident* du verbe eſt la conjugaiſon. La conjugaiſon eſt une diſtribution ou liſte de toutes les parties & de toutes les inflexions du verbe, ſelon une certaine analogie. Il y a quatre ſortes d'analogies en latin, par rapport à la conjugaiſon : ainſi, il y a quatre conjugaiſons ; chacune a ſon *paradigme*, c'eſt à dire, un modèle ſur lequel chaque verbe régulier doit être conjugué ; ainſi, *amare*, ſelon d'autres *cantare*, eſt le paradigme des verbes de la première conjugaiſon ; & ces verbes, ſelon leur analogie, gardent l'*a* long de l'infinitif dans preſque tous leurs temps, & dans preſque toutes les perſonnes : *amare*, *amabam*, *amavi*, *amaveram*, *amabo*, *amandum*, *amatum*, &c.

Les autres conjugaiſons ont auſſi leur analogie & leur paradigme.

Je crois qu'à ces quatre conjugaiſons on doit en ajouter une cinquième, qui eſt une conjugaiſon mixte, en ce qu'elle a des perſonnes qui ſuivent l'analogie de la troiſième conjugaiſon, & d'autres celle de la quatrième ; tels ſont les verbes en *ere*, *io*, comme *capere*, *capio ;* on dit à la première perſonne du paſſif, *capior*, *je ſuis pris*, comme *audior ;* cependant on dit *caperis* à la ſeconde perſonne, & non *capiris*, quoiqu'on diſe *audior*, *audiris*. Comme il y a pluſieurs verbes en *ere*, *io*, *ſuſcipere*, *ſuſcipio*, *interficere*, *interficio*, *elicere*, *io*, *excutere*, *io*, *fugere*, *fugio*, &c. & que les commençants ſont embarraſſés à les conjuguer, je crois que ces verbes valent bien la peine qu'on leur donne un *paradigme* ou modèle.

Nos grammairiens comptent auſſi quatre conjugaiſons de nos verbes françois.

Les verbes de la première conjugaiſon ont l'infinitif en *er*, *donner*.

Ceux de la ſeconde ont l'infinitif en *ir*, *punir*.

Ceux de la troiſième ont l'infinitif en *oir*, *devoir*.

Ceux de la quatrième ont l'infinitif en *re*, *dre*, *tre*, *faire*, *rendre*, *mettre*.

La grammaire de la Touche voudroit une cinquième conjugaiſon des verbes en *aindre*, *eindre*, *oindre*, tels que *craindre*, *feindre*, *joindre*, parce que ces verbes ont une ſingularité, qui eſt de prendre le *g* pour donner un ſon mouillé à l'*n* en certains temps ; nous *craignons*, je *craignis*, je *craigniſſe*, *craignant*.

Mais le P. Buffier obſerve qu'il y a tant de différentes inflexions entre les verbes d'une même conjugaiſon, qu'il faut ou ne reconnoître qu'une ſeule conjugaiſon, ou en reconnoître autant que nous avons de terminaiſons différentes dans les infinitifs. Or M. l'abbé Regnier obſerve que la langue françoiſe a juſqu'à vingt-quatre terminaiſons différentes à l'infinitif.

9. Enfin le dernier *accident* des verbes eſt l'analogie, ou l'anomalie, c'eſt à dire, d'être régulier & de ſuivre l'analogie de leur paradigme, ou bien de s'en écarter ; & alors on dit qu'il ſont irréguliers ou anomaux.

Que s'il arrive qu'ils manquent de quelque mode, de quelque temps, ou de quelque perſonne, on les appelle *défectifs*.

A l'égard des prépoſitions, elles ſont toutes primitives & ſimples ; *à*, *de*, *dans*, *avec*, &c. ſur quoi il faut obſerver qu'il y a des langues qui énoncent en un ſeul mot ces vûes de l'eſprit, ces rapports, ces manières d'être ; au lieu qu'en d'autres langues, ces mêmes rapports ſont diviſés par l'élocution & exprimés par pluſieurs mots : par exemple, *coram patre*, en préſence de ſon père ; ce mot *coram*, en latin, eſt un mot primitif & ſimple, qui n'exprime qu'une manière d'être conſidérée par une vûe ſimple de l'eſprit. L'élocution n'a point en françois de terme pour l'exprimer ; on la diviſe en trois mots, *en préſence de*. Il en eſt de même de *propter*, *pour l'amour de*, ainſi que de quelques autres expreſſions, que nos grammairiens françois ne mettent au nombre des prépoſitions que parce qu'elles répondent à des prépoſitions latines.

La prépoſition ne fait qu'ajouter une circonſtance ou manière au mot qui précède, & elle eſt toujours conſidérée ſous le même point de vûe ; c'eſt toujours la même manière ou circonſtance qu'elle exprime : *il eſt dans ;* que ce ſoit dans la ville, ou dans la maiſon, ou dans le coffre, ce ſera toujours être *dans*. Voilà pourquoi les prépoſitions ne ſe déclinent point.

Mais il faut obſerver qu'il y a des prépoſitions ſéparables, telles que *dans*, *ſur*, *avec*, &c. & d'autres qui ſont appellées *inſéparables*, parce qu'elles entrent dans la compoſition des mots, de façon qu'elles n'en peuvent être ſéparées ſans changer la ſignification particulière du mot ; par exemple, *refaire*, *ſurfaire*, *défaire*, *contrefaire*, ces mots *re*, *ſur*, *dé*, *contre*, &c. ſont alors des prépoſitions inſéparables, tirées du latin. Nous en parlerons plus en détail au mot Particule.

A l'égard de l'adverbe, c'eſt un mot qui, dans ſa valeur, vaut autant qu'une prépoſition & ſon complément. Ainſi, *prudemment*, c'eſt *avec pru-*

dence; *sagement*, *avec sagesse*, &c. *Voyez* ADVERBE & PRÉPOSITION.

Il y a trois *accidents* à remarquer dans l'adverbe outre la signification, comme dans tous les autres mots. Ces trois *accidents* sont,

1. L'espece, qui est ou primitive ou dérivative: *ici*, *là*, *ailleurs*, *quand*, *lors*, *hier*, *où*, &c. sont des adverbes de l'espèce primitive, parce qu'ils ne viennent d'aucun autre mot de la langue.

Au lieu que *justement*, *sensément*, *poliment*, *absolument*, *tellement*, &c. sont de l'espèce dérivative; ils viennent des noms adjectifs, *juste*, *sensé*, *poli*, *absolu*, *tel*, &c.

2. La figure, c'est d'être simple ou composé. Les adverbes sont de la figure simple, quand aucun autre mot ni aucune préposition inséparable n'entre dans leur composition: ainsi, *justement*, *lors*, *jamais*, sont des adverbes de la figure simple.

Mais *injustement*, *alors*, *aujourdhui*, & en latin *hodie*, sont de la figure composée.

3. La comparaison est le troisième *accident* des adverbes. Les adverbes qui viennent des noms de qualité se comparent; *justement*, *plus justement*, *très* ou *fort justement*, *le plus justement*; *bien*, *mieux*, *le mieux*; *mal*, *pis*, *le pis*, *plus mal*, *très-mal*, *fort mal*, &c.

A l'égard de la conjonction, c'est à dire, de ces petits mots qui servent à exprimer la liaison que l'esprit met entre des mots & des mots, ou entre des phrases & des phrases; outre leur signification particulière, il y a encore leur figure & leur position.

1. Quant à la figure, il y en a de simples, comme *&*, *ou*, *mais*, *si*, *car*, *ni*, &c.

Il y en a beaucoup de composées, *& si*, *mais si*; & même il y en a qui sont composées de noms ou de verbes; par exemple, *à moins que*, *de sorte que*, *bien entendu que*, *pourvu que*.

2. Pour ce qui est de leur position, c'est à dire, de l'ordre ou rang que les conjonctions doivent tenir dans le discours, il faut observer qu'il n'y en a point qui ne suppose au moins un sens précédent; car ce qui joint doit être entre deux termes. Mais ce sens peut quelquefois être transposé; ce qui arrive avec la conditionnelle *si*, qui peut fort bien commencer un discours; *si vous êtes utile à la societé*, *elle pourvoira à vos besoins*. Ces deux phrases sont liées par la conjonction *si*; c'est comme s'il y avoit, *la société pourvoira à vos besoins*, *si vous y êtes utile*.

Mais vous ne sauriez commencer un discours par *mais*, *&*, *or*, *donc*, &c. c'est le plus ou moins de liaison qu'il y a entre la phrase qui suit une conjonction & celle qui la précède, qui doit servir de règle pour la ponctuation.

Ou s'il arrive qu'un discours commence par un *or*, ou un *donc*, ce discours est censé la suite d'un autre qui s'est tenu intérieurement, & que l'orateur ou l'écrivain a sousentendu, pour donner plus de véhémence à son début: c'est ainsi qu'Horace a dit au commencement d'une ode:

Ergo Quintilium perpetuus sopor
Urget. . . . .

Et Malherbe, dans son ode à Louis XIII partant pour la Rochelle:

Donc un nouveau labeur à tes armes s'apprête:
Prends ta foudre, Louis. . . . .

A l'égard des interjections, elles ne servent qu'à marquer des mouvements subits de l'ame. Il y a autant de sortes d'interjections qu'il y a de passions différentes. Ainsi, il y en a pour la tristesse & la compassion; *hélas! ha!* pour la douleur, *ai*, *ai*, *ha!* pour l'aversion & le dégoût, *fi*. Les interjections, ne servant qu'à ce seul usage & n'étant jamais considérées que sous la même face, ne sont sujètes à aucun autre *accident*. On peut seulement observer qu'il y a des noms, des verbes, & des adverbes, qui, étant prononcés dans certains mouvements de passions, ont la force de l'interjection; *courage*, *allons*, *bon Dieu*, *voyez*, *marche*, *tout beau*, *paix*, &c. c'est le ton, plus tôt que le mot, qui fait alors l'interjection. (*M. DU MARSAIS.*)

(N.) ACCOMPAGNER, ESCORTER. *Syn.*

On *accompagne* par égard, pour faire honneur; ou par amitié, pour le plaisir d'aller ensemble. On *escorte* par précaution, pour empêcher les accidents qui pourroient arriver, ou pour mettre à couvert de l'insulte d'un ennemi qu'on peut rencontrer dans sa marche.

C'est le désir de plaire ou de se procurer quelque agrément, qui fait agir dans le premier cas; & c'est la crainte du danger, qui détermine dans le second.

On dit, Avoir avec soi une nombreuse *compagnie* & une forte *escorte*. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) ACCOMPLI, PARFAIT. *Syn.*

Ces épithètes expriment l'assemblage ou le concours de toutes les qualités convenables au sujet; de façon qu'elles marquent la qualification au suprême degré, & par conséquent n'admettent point dans leur cortège les modifications augmentatives. Mais *Accompli* ne se dit qu'à l'égard des personnes, & toujours en bonne part, pour leur attribuer un mérite distingué; au lieu que *parfait* s'applique, non seulement aux personnes, mais encore aux ouvrages & à toutes les autres choses lorsque l'occasion le requiert: de plus, il s'emploie en mauvaise part, comme modification augmentative pour grossir une qualité désavantageuse; c'est en ce sens qu'on dit, Un *parfait* étourdi. (*L'abbe GIRARD.*)

Quoi qu'en dise l'abbé Girard, *Accompli* se dit également des personnes & des choses: comme on dit, un homme *accompli*, une femme *accomplie*; on dit aussi, cette femme est d'une beauté *accomplie*, un ouvrage *accompli*: ces exemples se trouvent dans le dictionnaire de l'Académie, édition de 1762.

Il me semble aussi que l'auteur n'a pas saisi les véritables différences de ces deux épithètes. Je crois qu'elles peuvent s'employer l'une & l'autre en bonne & en mauvaise part, & sont toutes deux susceptibles d'idées accessoires, comparatives ou ampliatives : mais qu'*Accompli* dit plus que *Parfait* : qu'*Accompli* désigne tous les degrés possibles dans la qualité dont il est le modificatif, & que *Parfait*; désigne seulement tous les degrés nécessaires pour la constater; qu'il ne manque rien à ce qui est *accompli* pour le mettre au suprême degré; qu'il y a assez dans ce qui est *parfait* pour en assûrer la réalité; enfin que tout confirme l'idée de ce qui est *accompli*, & qu rien ne détruit celle de ce qui est *parfait*.

Cicéron fut un *parfait* orateur; mais on n'a peut-être jamais vu, dit-il lui même, un orateur aussi *accompli*, que celui dont il donne l'idée dans son livre intitulé *Orator*.

A juger des hommes par leurs actions, Cartouche & Alexandre étoient des brigands, chacun dans son espèce. Cartouche, dont toutes les actions connues étoient criminelles, ou tendoient visiblement au crime lorsqu'elles n'en avoient pas l'apparence, étoit un brigand *accompli;* & Alexandre, malgré l'éclat de ses entreprises & le nom de *Grand* qu'une admiration insensée lui a donné, malgré même quelques actions honnêtes & dignes d'un homme de bien, étoit un *parfait* brigand. (*M. Beauzée.*)

(N.) ACCORDER, *v. a.* Avec le pronom personnel, il se dit en Grammaire des mots qui, à raison du rapport d'identité qu'ils ont entre eux, se revêtent des mêmes accidents grammaticaux, qui sont les cas, les genres, les nombres, les personnes : & cet accord est ce qu'on nomme *Concordance.* Voyez Identité & Concordance.

On dit que l'adjectif s'*accorde* avec le nom substantif, le relatif avec l'antécédent, & le verbe avec le sujet; mais on ne doit pas dire en renversant, que le substantif s'*accorde* avec l'adjectif, l'antécédent avec le relatif, ou le sujet avec le verbe : c'est que les accidents grammaticaux du nom, de l'antécédent, & du sujet sont d'abord décidés par les circonstances du discours; & que ceux de l'adjectif, du relatif, & du verbe doivent ensuite se décider par imitation & par concordance. Cependant on dit, que le substantif & l'adjectif, que l'antécédent & le relatif, que le sujet & le verbe s'*accordent* ensemble. (*M. Beauzée.*)

(N.) ACCORDER, CONCILIER. *Syn.*

Accorder suppose la contestation ou la contrariété. *Concilier* ne suppose que l'éloignement ou la diversité.

On *accorde* les différends. On *concilie* les esprits.

Il paroît impossible d'*accorder* les libertés de l'Église gallicane avec les prétentions de la Cour de Rome : il faut nécessairement que tôt ou tard les unes ruinent les autres; car il sera toujours très-difficile de *concilier* les maximes de nos parlements avec les préjugés du consistoire.

On emploie le mot d'*Accorder* pour les opinions qui se contrarient; & celui de *Concilier*, pour les passages qui semblent se contredire.

Le défaut de justesse dans l'esprit est pour l'ordinaire ce qui empêche les docteurs de l'École de s'*accorder* dans leurs disputes. La connoissance exacte de la valeur de chaque mot, dans toutes les différentes circonstances où il peut être employé, sert beaucoup à *concilier* les auteurs. (*L'abbe Girard.*)

(N.) ACCORDER, RACCOMMODER, RÉCONCILIER. *Syn.*

On *accorde* les personnes qui sont en dispute pour des prétentions ou pour des opinions. On *raccommode* les gens qui se querellent, ou qui ont des différends personnels. On *réconcilie* ceux que les mauvais services ont rendus ennemis. Ce sont trois actes de médiation. Dans l'un, on a pour but de faire cesser les contestations; & pour y parvenir, on a recours aux règles de l'équité & aux maximes de la politesse: dans l'autre, on travaille à arrêter l'emportement & à appaiser la colère; on se sert, pour cela, de tout ce qui peut faire valoir les avantages de la paix & de l'union : dans le dernier, on a en vûe de déraciner la haine & d'empêcher les effets de la vengeance; on y est souvent obligé de faire jouer les autres passions, pour vaincre l'obstination de celle-ci.

Accorder & *Raccommoder* peuvent s'appliquer aux choses ainsi qu'aux personnes; mais ils ne sont traités ici que par rapport à cette dernière application, qui est la seule que puisse avoir le mot de *Réconcilier.* Leur signification générale & commune consiste donc à marquer l'action par laquelle on tâche de remédier aux brouilleries qui surviennent dans la société.

L'action d'*accorder* travaille proprement sur les manières, soit celles de la conduite soit celles du discours, pour ramener les esprits aigris. L'action qu'exprime le mot *Raccommoder* agit directement contre la passion & l'animosité pour calmer les esprits irrités. L'action de *réconcilier* attaque les projets de la rancune pour guérir les cœurs ulcérés.

Quoique les hommes soient plus fortement affectés par l'amour de la fortune, que par celui de la vérité; l'*accord* en est pourtant plus aisé à faire dans les altercations qui proviennent de l'intérêt, que dans celles qui naissent des points de croyance. Ce n'est qu'après que le premier feu est passé, qu'on peut efficacement opérer un *raccommodement* entre les personnes vivement piquées. La parenté rend, dans les inimitiés, la *réconciliation* plus difficile. (*L'abbé Girard*).

(N.) ACCOUTUMER. Ce verbe à l'infinitif & dans tous ses temps simples est actif, & signifie For-

mer par coutume, par habitude. *Il faut accoutumer de bonne heure les enfants au travail. Son père l'accoutuma dès l'enfance à garder le ſecret.*

Dans les prétérits qui ſe forment avec l'auxiliaire *avoir*, ce verbe a quelquefois le ſens actif & quelquefois le ſens paſſif; en ſorte qu'on peut le regarder comme un verbe *moyen*, ainſi que ceux de la langue grèque qui ont ces deux uſages. (*Voyez* MOYEN.)

Dans le ſens actif, il ſignifie Former par coutume, par habitude; & il ſe joint au régime de la choſe par la propoſition *à*. *Son père l'avoit accoutumé à garder le ſecret, à une grande diſcrétion;* c'eſt à dire, l'avoit formé par coutume, par habitude, à *&c.*

Dans le ſens paſſif, il ſignifie Prendre la coutume, l'habitude; & il ſe joint au régime de la choſe par la prépoſition *de*. *Son père avoit accoutumé de l'inſtruire par des exemples plus que par des préceptes;* c'eſt à dire, avoit pris la coutume, l'habitude de, *&c.*

S'accoutumer, avec le pronom perſonnel, a auſſi le ſens paſſif, & ſignifie Se former ou Être formé par coutume, par habitude. *Avec le temps on s'accoutume à tout. Vous vous accoutumerez inſenſiblement à être ſobre.*

Accoutumé avec l'auxiliaire *être* eſt auſſi le paſſif du verbe *accoutumer*, & il exige, comme l'actif, la prépoſition *à*. *Etre accoutumé au travail, à parler peu.*

Il réſulte de là qu'il y a trois expreſſions différentes pour énoncer en françois le ſens paſſif du verbe *Accoutumer;* ſavoir *avoir accoutumé de*, *être accoutumé à*, *& s'être accoutumé à:* ces expreſſions ſont-elles entièrement ſynonymes, ou bien ont-elles des différences caractériſtiques? *Voyez* l'article ſuivant. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) AVOIR ACCOUTUMÉ DE, ÊTRE ACCOUTUMÉ A, S'ÊTRE ACCOUTUMÉ A. *Syn.* Les deux premières expreſſions marquent ſimplement l'uſage ordinaire de la coutume qu'on a priſe ou de l'habitude qu'on a contractée; la troiſième y ajoûte l'idée de l'influence active qu'on a eue dans le choix de cette coutume ou dans la formation de cette habitude.

Avoir accoutumé de marque ſimplement une coutume priſe, mais qu'on peut aiſément ſuivre ou ne pas ſuivre. *J'ai accoutumé de* me promener tous les jours après diner; quand il pleut, je me diſtrais de quelque autre manière.

Etre accoutumé à, marque une habitude contractée, à laquelle il eſt plus difficile de ne pas ſe conformer. *Je ſuis accoutumé à* dormir tous les jours après diner; quand je ne peux faire ma méridienne, il eſt rare que je n'en reſſente quelque incommodité. (*Voyez* COUTUME, HABITUDE.)

S'être accoutumé à, peut marquer également la coutume qu'on a priſe ou l'habitude qu'on a contractée; mais c'eſt, dans l'un & dans l'autre cas, ſe donner ſoi-même comme cauſe de l'une ou de l'autre, ce dont on fait abſtraction dans les deux premières phraſes. *Je m'étois accoutumé à* propoſer mon avis dans la compagnie, ſans montrer ni attache ni chaleur; quand j'ai vu qu'on abuſoit de ma modération, j'ai cru devoir me comporter autrement. Quand *on s'eſt accoutumé à* ſatisfaire ſes paſſions, on en devient bientôt l'eſclave, & tôt ou tard la victime. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) ACCROIRE. V. actif déf. Croire fauſſement & ſans un fondement ſuffiſant.

Ce verbe n'eſt uſité qu'à l'infinitif, & toujours après le verbe *faire*. *On lui a fait accroire qu'on le ſervoit en cette occaſion. Vous ne nous ferez pas accroire votre prétendu mariage.*

En faire accroire, ſans autre complément, ſignifie En impoſer, tromper.

S'en faire accroire, c'eſt S'en orgueillir ſans fondement, préſumer trop de ſoi-même, avoir de la vanité.

Il eſt ordinaire de donner *Accroire* pour un verbe neutre. Cependant *Croire* eſt actif; & *Croire fauſſement & ſans fondement ſuffiſant*, eſt la véritable définition d'*Accroire:* on n'a, pour s'en convaincre, qu'à la mettre à la place du défini dans les exemples qu'on a cités. C'eſt faute d'avoir défini ce verbe, que les dictionnaires l'ont déclaré neutre. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) ACCROIRE (FAIRE), FAIRE CROIRE. Ces deux expreſſions ſignifient Déterminer la croyance: mais *Faire accroire*, c'eſt la déterminer ſans fondement pour une choſe qui n'eſt pas vraie; & *Faire croire*, c'eſt ſimplement déterminer la croyance, avec abſtraction de toute idée de fondement & de vérité.

On ne peut *faire accroire* que le faux, ou ce qu'on croit faux; on peut *faire croire* également le faux & le vrai.

C'eſt de propos délibéré *qu'on fait accroire* une choſe; mais on peut la *faire croire* ſans l'avoir voulu.

Faire accroire ne peut s'attribuer qu'aux perſonnes, parce qu'il n'y a que les perſonnes qui puiſſent agir de propos délibéré & avec intention: *Faire croire* peut s'attribuer aux perſonnes & aux choſes, parce que les perſonnes & les choſes peuvent également déterminer la croyance, & que cette phraſe fait abſtraction de toute intention. Les perſonnes *font accroire* le faux, les choſes le *font croire* fauſſement.

C'eſt toujours avec intention de tromper qu'on *fait accroire* à un autre ce qui eſt ou que l'on croit faux: au lieu qu'on peut être de bonne foi en lui *faiſant croire* le faux, même volontairement; parce qu'il ſuffit alors d'en être ſoi-même perſuadé. Dans ce dernier cas, on eſt trompé; ce n'eſt qu'un malheur & une ſuite de la foibleſſe humaine: dans le premier cas, on eſt trompeur; c'eſt une faute & une violation du reſpect qu'on doit à la vérité. (*M. BEAUZÉE.*)

* ACCUSATEUR, DÉNONCIATEUR, DÉLATEUR. *Syn.*

Termes relatifs à une même action, faite par différents motifs ; celle de révéler à un supérieur une chose dont il doit être offensé & qu'il doit punir. (*M* DIDEROT.)

(¶ *L'accusateur*, intéressé comme partie ou comme protecteur de la société civile, poursuit le criminel devant le tribunal de la Justice, pour le faire punir. Le *dénonciateur*, zélé pour la loi, révèle aux supérieurs la faute cachée & leur fait connoître le coupable : il n'est point obligé à la preuve ; c'est à ceux-là à faire ce qu'ils jugent à propos, soit pour s'assûrer de la vérité soit pour remédier au mal. *Le délateur*, dangereux ennemi des particuliers, rapporte tout ce qu'ils échappent dans leurs discours ou dans leurs actions de non conforme aux ordres ou à l'esprit du ministère public ; il se masque souvent d'un faux air de confiance.

Il faut, pour se porter *accusateur*, être très-assûré du fait, en avoir des preuves suffisantes, & prendre un grand intérêt à la punition. Dès qu'on a la moindre connoissance d'une conspiration contre l'État ou contre le prince, on doit en être le *dénonciateur;* autrement, on en devient le complice. On regarde toujours le *délateur* comme un odieux personnage, sujet à donner une tournure de crime aux choses innocentes : les gens de cette espèce ne sont guère en crédit que dans les gouvernements soupçonneux & tyranniques.) (L'*Abbé* GIRARD.)

Un sentiment d'honneur, ou un mouvement raisonnable de vengeance ou de quelqu'autre passion, semble être le motif de *l'accusateur*; l'attachement sévère à la loi, celui du *dénonciateur*; un dévouement bas, mercénaire, & servile, ou une méchanceté qui se plaît à faire le mal sans qu'il en revienne aucun bien, celui du *délateur.* On est porté à croire, que *l'accusateur* est un homme irrité ; le *dénonciateur*, un homme indigné ; le *délateur*, un homme vendu.

Quoique ces trois personnages soient également odieux aux yeux du peuple ; il est des occasions où le philosophe ne peut s'empêcher d'approuver l'*accusateur*, & de louer le *dénonciateur* : mais le *délateur* lui paroît méprisable dans toutes.

Il faudroit que l'*accusateur* vainquît sa passion, & quelquefois le préjugé, pour ne point accuser ; au contraire, il a fallu que le *dénonciateur* surmontât le préjugé, pour dénoncer : on n'est point *délateur*, tant qu'on a dans l'ame une ombre d'élévation, d'honnêteté, de dignité. (*M.* DIDEROT.)

*ACCUSATIF, s. m. *terme de Grammaire* ; c'est ainsi qu'on appelle le quatrième cas des noms dans les langues qui ont des déclinaisons, c'est à dire, dans les langues dont les noms ont des terminaisons particulières destinées à marquer différents rapports ou vûes particulières, sous lesquelles l'esprit considère le même objet. (*M.* DU *MARSAIS.*)

(¶ Outre que cette définition n'apprend rien de l'usage de ce cas, ce que l'on doit surtout envisager dans les définitions techniques ; elle ne sauroit avoir qu'une vérité versatile, & dépendante d'un systême où il entre toujours de l'arbitraire. Plusieurs grammairiens placent aujourd'hui le vocatif au second rang, ce qui recule l'*accusatif* au cinquième ; & ce systême est fondé en raison. (*Voyez* VOCATIF.) On sait d'ailleurs qu'il n'y a que deux cas dans le suédois, qu'il y en a quatre en allemand, cinq en grec, six en latin, dix en arménien, quatorze dans la langue lapone ; & en appréciant bien les choses, on en trouvera peut-être une quarantaine dans le basque & dans le péruvien. Il s'ensuit donc encore que l'on ne peut que mal définir les cas, en les déterminant par le nombre ou par l'ordre d'un systême considéré comme universel. Il faut, dans chaque langue, les définir par leur usage propre.) (*M. BEAUZÉE.*)

« Les cas ont été inventés, dit Varron, afin que » celui qui parle puisse faire connoître, ou qu'il » appelle, ou qu'il donne, ou qu'il accuse ». *Sunt destinati casus ut qui de altero diceret, distinguere posset, quum vocaret, quum daret, quum accusaret ; sic alia quædam discrimina quæ nos & græcos ad declinandum duxerunt.* Varro, I. *de Analogiâ.*

Au reste les noms que l'on a donnés aux différents cas ne sont tirés que de quelqu'un de leurs usages, & sur tout de l'usage le plus fréquent ; ce qui n'empêche pas qu'ils n'en ayent encore plusieurs autres, & même de tout contraires : car on dit également *donner à quelqu'un*, & *ôter à quelqu'un*, *défendre* & *accuser quelqu'un ;* ce qui a porté quelques grammairiens (tel est Scaliger) à rejeter ces dénominations, & à ne donner à chaque cas d'autre nom que celui de *premier*, *second*, & ainsi de suite jusqu'à l'ablatif, qu'ils appellent le *sixième cas.*

Mais il suffit d'observer que l'usage des cas n'est pas restreint à celui que leur dénomination énonce. Tel est un seigneur qu'on appelle *duc* ou *marquis d'un tel endroit ;* il n'en est pas moins *comte* ou *baron d'un autre.* Ainsi, nous croyons que l'on doit conserver ces anciennes dénominations, pourvu que l'on explique les différents usages particuliers de chaque cas.

L'*accusatif* fut donc ainsi appelé, parce qu'il servoit à accuser, *accusare aliquem* : mais donnons à *Accuser* la signification de *Déclarer*, signification qu'il a même souvent en françois, comme quand les négociants disent *Accuser la réception d'une lettre ;* & les joueurs de piquet, *Accuser le point.* En déterminant ensuite les divers usages de ces cas, j'en trouve trois qu'il faut bien remarquer.

1. La terminaison de l'*accusatif* sert à faire connoître le mot qui marque le terme ou l'objet de l'action que le verbe signifie. *Augustus vicit Antonium*, Auguste vainquit Antoine : *Antonium* est le terme de l'action de vaincre ; ainsi, *Antonium* est à l'*accusatif*, & détermine l'action de vaincre. *Vocem præcludit metus*, dit Phèdre en parlant des gre-

nouilles épouvantées du bruit que fit le ſoliveau que Jupiter jeta dans leur marais; *la peur leur étouffa la voix : vocem* eſt donc l'action de *præcludit.* Ovide parlant du palais du Soleil, dit que *materiem ſuperabat opus* ; *materiem* ayant la terminaiſon de l'*accuſatif*, me fait entendre que *le travail ſurpaſſoit la matière.* Il en eſt de même de tous les verbes actifs tranſitifs, ſans qu'il puiſſe y avoir d'exception, tant que ces verbes ſont préſentés ſous la forme d'actifs tranſitifs.

2. Le ſecond ſervice de l'*accuſatif* c'eſt de déterminer une de ces prépoſitions qu'un uſage arbitraire de la langue latine détermine par l'*accuſatif.* Une prépoſition n'a par elle-même qu'un ſens appellatif; elle ne marque qu'une ſorte, une eſpèce de rapport particulier; mais ce rapport eſt enſuite appliqué, & pour ainſi dire individualiſé par le nom qui eſt le complément de la prépoſition : par exemple, *il s'eſt levé avant*, cette prépoſition *avant* marque une priorité. Voilà l'eſpèce de rapport : mais ce rapport doit être déterminé ; mon eſprit eſt en ſuſpens juſqu'à ce que vous me diſiez *avant qui* ou *avant quoi. Il s'eſt levé avant le jour*, *ante diem;* cet accuſatif *diem*, détermine, fixe la ſignification de *ante.* J'ai dit qu'en ces occaſions ce n'étoit que par un uſage arbitraire que l'on donnoit au nom déterminant la terminaiſon de l'*accuſatif*: car au fond ce n'eſt que la valeur du nom qui détermine la prépoſition; & comme les noms latins & les noms grecs ont différentes terminaiſons, il falloit bien qu'alors ils en euſſent une : or l'uſage a conſacré la terminaiſon de l'*accuſatif* après certaines prépoſitions, & celle de l'ablatif après d'autres ; & en grec il y a des prépoſitions qui ſe conſtruiſent auſſi avec le génitif.

3. Le troiſième uſage de l'*accuſatif* eſt d'être le ſuppôt de l'infinitif, comme le nominatif l'eſt avec les modes finis; ainſi, comme on dit à l'indicatif *Petrus legit*, *Pierre lit*, on dit à l'infinitif *Petrum legere*, *Pierre lire*, ou *Petrum legiſſe*, *Pierre avoir lu.* Ainſi, la conſtruction de l'infinitif ſe trouve diſtinguée de la conſtruction d'un nom avec quelqu'un des autres modes; car avec ces modes le nom ſe met au nominatif. (*M.* DU *MARSAIS.*)

(¶ Si l'*accuſatif* a véritablement les trois uſages que lui aſſigne ici M. du Marſais, il n'eſt pas poſſible de les faire entrer d'une manière ſatisfaiſante dans la définition du cas; & c'eſt pourtant par l'idée de ſon ſervice qu'il faudroit le définir. Mais je crois avoir établi ailleurs d'une manière démonſtrative, (*voyez* INFINITIF) que l'*accuſatif* n'eſt jamais le régime immédiat du verbe actif, ni le ſujet ou ſuppôt d'un infinitif; que, dans ces deux circonſtances, il eſt toujours le complément d'une prépoſition ſouſentendue ; & que par conſéquent il eſt réduit uniquement & excluſivement à cette eſpèce de ſervice.

Cela poſé, je définis l'*accuſatif* latin, un cas qui, à l'idée principale du mot décliné, ajoûte l'idée acceſſoire de terme conſéquent d'un rapport indiqué par l'une des prépoſitions que l'uſage a deſtinées à cette eſpèce de régime.

Après les verbes actifs, ainſi que devant les infinitifs, il eſt aiſé de ramener l'*accuſatif* à n'être que le complément de l'une de ces prépoſitions: on le verra en détail au mot INFINITIF*;* je vas ſeulement en donner ici très-ſommairement quelques exemples.

Amare Deum, c'eſt *amare* (ad) *Deum*, être en amour pour dieu ; comme les eſpagnols diſent *amar à Dios.*

Aſpice me, c'eſt l'expreſſion ordinaire ; & Plaute a dit en exprimant la prépoſition, *aſpice contra me.*

Magna ars eſt non apparere artem; rien de plus ſimple: (circa) *artem*, *non apparere eſt ars magna*, (*en fait d'*) art ne point paroître eſt le grand art ; c'eſt à dire, le grand art eſt de cacher l'art.

Puto te eſſe doctum; c'eſt à dire, (erga) *te doctum*, *puto eſſe ;* (*à l'égard de*) vous ſavant, je penſe l'être ou l'exiſtence; je penſe l'être de vous enviſagé comme ſavant, je penſe que vous êtes ſavant.

D'après ces principes, la phraſe de Lucain, que M. du Marſais explique par une circonlocution, *crimen erit ſuperis & me feciſſe nocentem*, s'explique toute ſeule & ſans addition, parce que l'*accuſatif* qu'il ſupplée eſt abſolument étranger à l'infinitif: *& feciſſe me nocentem erit crimen ſuperis*, & avoir fait moi coupable ſera un reproche aux dieux, c'eſt à dire, & ce ſera la faute des dieux de m'avoir rendu coupable.) (*M.* BEAUZÉE.)

Que ſi l'on trouve quelquefois au nominatif un nom conſtruit avec un infinitif, comme quand Horace a dit *patiens vocari Cæſari ultor*, au lieu de *patiens te vocari ultorem ;* c'eſt ou par imitation des grecs qui conſtruiſent indifféremment l'infinitif, ou avec un nominatif, ou avec un *accuſatif ;* ou bien c'eſt par attraction; car dans ce paſſage d'Horace, *ultor* eſt attiré par *patiens*, qui eſt au même cas que *filius Maïæ :* tout cela ſe fait par le rapport d'identité. *Voyez* CONSTRUCTION.

Pour épargner bien des peines, & pour abréger bien des règles de la méthode ordinaire au ſujet de l'*accuſatif*, obſervez :

1°. Que lorſqu'un *accuſatif* eſt conſtruit avec un infinitif, ces deux mots forment un ſens particulier équivalent à un nom, c'eſt à dire, que ce ſens ſeroit exprimé en un ſeul mot par un nom, ſi un tel nom avoit été introduit & autoriſé par l'uſage. Par exemple, pour dire *Herum eſſe ſemper lenem*, mon maître eſt toujours doux, Térence a dit *Heri ſemper lenitas.*

2°. D'où il ſuit que, comme un nom peut être le ſujet d'une propoſition, de même ce ſens total exprimé par un *accuſatif* avec un infinitif, peut auſſi être & eſt ſouvent le ſujet d'une propoſition.

En ſecond lieu, comme un nom eſt ſouvent le terme de l'action qu'un verbe actif tranſitif ſignifie, de même le ſens total énoncé par un nom avec

un

un infinitif eſt auſſi le terme ou objet de l'action que ces ſortes de verbes expriment. Voici des exemples de l'un & de l'autre, & premièrement du ſens total qui eſt le ſujet de la propoſition ; ce qui, ce me ſemble, n'eſt pas aſſez remarqué. *Humanam rationem præcipitationi & præjudicio eſſe obnoxiam ſatis compertum eſt.* Cailly, *Phil.* Mot à mot, L'entendement humain être ſujet à la précipitation & au préjugé eſt une choſe aſſez connue. Ainſi, la conſtruction eſt, *Hoc*, *nempe humanam rationem eſſe obnoxiam præcipitationi & præjudicio*, *eſt* χρῆμα *ſeu negotium ſatis compertum. Humanam rationem eſſe obnoxiam præcipitationi & præjudicio*, voilà le ſens total qui eſt le ſujet de la propoſition ; *eſt ſatis compertum* en eſt l'attribut.

Caton, dans Lucain, *liv. II. v.* 288. dit que, s'il eſt coupable de prendre le parti de la république, ce ſera la faute des dieux. *Crimen erit ſuperis & me feciſſe nocentem. Hoc*, *nempe deos*, *feciſſe me nocentem*, de m'avoir fait coupable ; voilà le ſujet dont l'attribut eſt *erit crimen ſuperis.* Plaute, *Miles gl. act. III. ſcen. j. v.* 109. dit que c'eſt une conduite louable pour un homme de condition qui eſt riche, de prendre ſoin lui-même de l'éducation de ſes enfants ; que c'eſt élever un monument à ſa Maiſon & à lui-même. *Laus eſt magno in genere & in divitiis maximis liberos hominem educare*, *generi monumentum & ſibi.* Conſtruiſez, *hominem conſtitutum magno in genere & divitiis maximis educare liberos*, *monumentum generi & ſibi*, *hoc*, *inquam*, *eſt laus* : ainſi, *eſt laus* eſt l'attribut, & les mots qui précèdent font un ſens total, qui eſt le ſujet de la propoſition.

Il y a en françois, & dans toutes les langues, un grand nombre d'exemples pareils ; on en doit faire la conſtruction ſuivant le même procédé. *Il eſt doux de trouver dans un amant qu'on aime*, *un époux que l'on doit aimer.* Quinaut. *Il*, *illud*, à ſavoir *l'avantage*, *le bonheur de trouver dans un amant qu'on aime un époux que l'on doit aimer* ; voilà un ſens total, qui eſt le ſujet de la propoſition : on dit de ce ſens total, de *ce bonheur*, de ce *il*, qu'*il eſt doux* ; ainſi, *eſt doux* c'eſt l'attribut.

Quam bonum eſt correptum manifeſtare pænitentiam! Eccli. *xx.* 4. conſtruiſez : *Hoc*, *nempe hominem correptum manifeſtare pænitentiam*, *eſt negotium quam bonum.* Il eſt beau pour celui qu'on reprend de quelque faute, de faire connoître ſon repentir. Il vaut mieux pour un eſclave d'être inſtruit que de parler, *plus ſcire ſatius eſt quam loqui hominem ſervum.* Plaute, *I. j.* 57. conſtruiſez : *Hoc*, *nempe hominem ſervum plus ſcire*, *eſt ſatius quam hominem ſervum loqui. Homines eſſe amicos Dei quanta eſt dignitas!* Qu'il eſt glorieux pour les hommes, dit ſaint Grégoire le Grand, d'être les amis de Dieu ! où vous voyez que le ſujet de la propoſition eſt ce ſens total, *homines eſſe amicos Dei.* Le même procédé peut faire la conſtruction en françois, & dans quelque autre langue que ce puiſſe être. *Il*, *illud*, à ſavoir d'être les amis de Dieu, eſt combien glorieux pour les hommes ! *Mihi ſemper placuit non rege ſolum*, *ſed regno liberari rempublicam.* Lett. VII. de Brutus à Ciceron. *Hoc*, *ſcilicet rempublicam liberari*, *non ſolum à rege*, *ſed regno*, *ſemper placuit mihi.* J'ai toujours ſouhaité que la république fût délivrée, non ſeulement du roi, mais même de l'autorité royale.

Je pourrois rapporter un bien plus grand nombre d'exemples pareils d'*accuſatifs* formant avec un infinitif un ſens qui eſt le ſujet d'une propoſition : paſſons à quelques exemples où le ſens formé par un *accuſatif* & un infinitif, eſt le terme de l'action d'un verbe actif tranſitif.

A l'égard du ſens total, qui eſt le terme de l'action d'un verbe actif, les exemples en ſont plus communs. *Puto te eſſe doctum ;* mot à mot, *je crois toi être ſavant ;* & ſelon notre conſtruction uſuelle, je crois que vous êtes ſavant. *Sperat ſe palmam eſſe relaturum ;* il eſpère ſoi être celui qui doit remporter la victoire, il eſpère qu'il remportera la victoire.

La raiſon de ces *accuſatifs* latins eſt donc qu'ils forment un ſens qui eſt le terme de l'action d'un verbe actif ; c'eſt donc par l'idiotiſme de l'une & de l'autre langue qu'il faut expliquer ces façons de parler, & non par les règles ridicules du *que retranché.*

A l'égard du françois, nous n'avons ni déclinaiſon ni cas : nous ne faiſons uſage que de la ſimple dénomination des noms, qui ne varient leur terminaiſon que pour diſtinguer le pluriel du ſingulier. Les rapports ou vûes de l'eſprit que les latins font connoître par la différence de la terminaiſon d'un même nom, nous les marquons, ou par la place du mot, ou par le ſecours des prépoſitions. C'eſt ainſi que nous marquons le rapport de l'*accuſatif* en plaçant le nom après le verbe. *Auguſte vainquit Antoine*, *le travail ſurpaſſoit la matière.* Il n'y a ſur ce point que quelques obſervations à faire par rapport aux pronoms. (DU MARSAIS.)

ACHÈVEMENT, ſ. m. *Belles-Lettres.* Dans la Poéſie dramatique, on appelle ainſi la concluſion qui ſuit l'évènement par lequel l'intrigue eſt dénouée.

L'art du poète conſiſte à diſpoſer ſa fable, de façon qu'après le dénouement il n'y ait plus aucun doute, ni ſur les ſuites de l'action, ni ſur le ſort des perſonnages. Dans Rodogune, par exemple, dès que le poiſon agit ſur Cléopâtre, tout eſt connu : ce vers,

Sauve-moi de l'horreur de mourir à leurs pieds,

finit tragiquement la pièce.

Mais ſouvent il n'en eſt pas ainſi ; & la cataſtrophe peut n'être pas aſſez tranchante pour ne laiſſer plus rien attendre.

Britannicus eſt empoiſonné ; mais que devient Junie ? C'eſt cet éclairciſſemant qui alonge & refroidit le cinquième acte de Britannicus.

L'action des Horaces eſt finie au retour d'Horace le jeune, & même avant ſa ſcène avec Camille ;

cette scène & tout ce qui suit fait une seconde action, dépendante de la première, & qui en est l'*achèvement*.

L'*achèvement* de Phèdre & celui de Mérope est long; mais il est passionné, & il ne fait pas duplicité d'action comme celui des Horaces.

Si l'*achèvement* a quelque étendue, il faut qu'il soit tragique, & qu'il ajoûte encore aux mouvements de terreur ou de pitié que la catastrophe a produits.

Œdipe, dans la tragédie de Sophocle, après s'être reconnu pour le meurtrier de son père & pour le mari de sa mère, & s'être crevé les yeux de désespoir, est encore plus malheureux lorsqu'on lui amène ses enfants.

Le poète françois n'a pas osé risquer sur notre scène ce dernier trait de pathétique : il a fini par des fureurs. Œdipe, les yeux crevés & encore sanglants, étoit souffert sur un théâtre immense; sur nos petits théâtres il eût révolté. Le tragique, en s'affoiblissant, a observé les loix de la perspective; & pour savoir jusqu'à quel degré on peut pousser le pathétique du spectacle, il faut en mesurer le lieu. *Voy.* THÉATRE.

Comme l'*achèvement* doit être terrible ou touchant dans la Tragédie, il doit être plaisant dans la Comédie & d'une extrême vivacité. Pour peu qu'il soit lent, il est froid. C'est un défaut qu'on reproche à Molière.

Le poème épique est susceptible d'*achèvement*, comme le poème dramatique; &, comme lui, il peut s'en passer.

L'*achèvement* de l'Iliade est long, & trop long, quoiqu'il renferme le plus beau morceau du poème, la scène de Priam aux pieds d'Achille. L'Enéide finit au moment de la catastrophe : dès que Turnus est mort, le sort des Troyens est décidé; & l'on ne demande plus rien.

Quelques Critiques ont prétendu que l'Enéide étoit tronquée. Ils auroient voulu voir Enée donnant des lois au Latium. Ces Critiques ne savent pas que, lorsqu'on cesse de douter & de craindre, on cesse de s'intéresser, & que l'action doit finir au moment que l'intérêt cesse, sans quoi tout le reste languit. Rien de plus importun que le faux bel-esprit, quand il veut juger le génie. *Voyez* DÉNOUEMENT, INTRIGUE, &c. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) ACHEVER, v. act. Finir. Terminer. L'*e* de la seconde syllabe *che* demeure muet, quand la troisième est une syllabe masculine, comme *achever*, *achevons*, *j'achevasse*; c'est encore la même chose, quand la troisième syllabe est féminine, pourvu que la suivante soit masculine, comme *j'achev*e*rai*, *il acheveroit*, *nous acheverons*, & que l'*e* de cette troisième puisse se prononcer assez rapidement pour ne faire à l'oreille qu'une syllabe avec la quatrième : hors de ces deux cas, l'*e* de la seconde syllabe devient ouvert & prend un accent grave, comme *j'achève*, *ils achèvent*, *nous achèverions*, *achèvement*.

I. REMARQUE. « On dit, *il va s'achever de » peindre*, pour dire, *il va achever de se perdre*, » *de se ruiner* » (& dans certaines occasions, *de s'enivrer*); « & on ne peut dire, *il va achever de se » peindre* : du moins cela ne signifieroit pas la même » chose, & voudroit dire dans le propre, qu'un hom- » me qui auroit commencé son portrait va l'achever. » (Th. Corneille, *note* sur la *rem.* 548 de Vaugelas.)

II. REMARQUE. Dans sa tragédie d'*Alexandre* (Act. I. sc. 3.) Racine fait dire à *Axiane*,

> Et ne le forçons point, par ce cruel mépris,
> D'*achever un dessein* qu'il peut n'avoir pas pris.

Sur quoi M. l'abbé d'Olivet, dans la seconde éd. de ses *Remarques sur Racine*, s'explique ainsi : « On » dit, *exécuter un dessein*, & non *achever un dessein*, » à moins qu'on n'entende par là l'ouvrage d'un » homme qui dessine. Pourquoi *achever* joint à *des- » sein* me paroît-il impropre? Parce qu'*achever* ne » se dit que de ce qui est commencé : or ce qui est un » *dessein* n'est pas quelque chose de commencé; ou » si c'est quelque chose de commencé, ce n'est plus un » *dessein*, c'est une entreprise ». L'observation de l'académicien, dans la première édition, étoit bornée à la première phrase; & l'abbé Desfontaines, dans son *Racine vengé*, répondoit d'un ton magistral : « Voilà ce qui arrive à ceux qui veulent juger des » expressions poétiques, comme ils pourroient juger » des expressions prosaïques. Je lui réponds, avec » tous ceux qui savent faire des vers, qu'*achever* est » plus poétique & plus expressif qu'*exécuter*. Racine » pouvoit mettre *accomplir*; il a préféré de mettre » *achever*, qui a plus de force. Puisqu'on dit bien, » *achever une entreprise*, on peut bien dire (au moins » en vers) *achever un dessein* ». Cette décision dogmatique me paroît réfutée par l'abbé d'Olivet avec autant de force que de sagesse : avec force, parce qu'il donne une raison claire & juste de la préférence qu'il donne ici à *exécuter* sur *achever* joint à *dessein*; avec sagesse, parce que, content de justifier son opinion, il ne s'arrête point à critiquer celles de son censeur.

III. REMARQUE. Le participe *achevé*, quand il se joint comme épithète ou à un nom ou à un adjectif pris substantivement, prend un sens ampliatif, & porte au plus haut degré possible le sens du mot auquel il est joint. Ainsi, *une beauté achevée* est une beauté parfaite & sans défaut : L'*Athalie* de Racine *est une pièce achevée* : *un pécheur achevé* est un pécheur que rien n'arrête plus dans les voies du crime : *un sage achevé*, *un fou achevé*, *un impie achevé*, c'est un homme très-sage, très-fou, très-impie, au suprême degré. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) ACHEVER, FINIR, TERMINER. *Syn.*
On *achève* ce qui est commencé, en continuant à y travailler. On *finit* ce qui est avancé, en y mettant la dernière main. On *termine* ce qui ne doit pas durer, en le faisant discontinuer. De sorte que l'idée caractéristique d'*Achever*, est la conduite de la chose jusqu'à son dernier période; celle de *Finir*, est l'arrivée de ce période; & celle de *Terminer*, est la cessation de la chose.

Achever n'a proprement rapport qu'à l'ouvrage permanent, ſoit de la main ſoit de l'eſprit; on déſire qu'il ſoit *achevé*, par la curioſité qu'on a de le voir dans ſon entier. *Finir* ſe place particulièrement à l'égard de l'occupation paſſagère; on ſouhaite qu'elle ſoit *finie*, par l'envie de s'en donner une autre, ou par l'ennui d'être toujours appliqué à la même. *Terminer* ne ſe dit guère que pour les diſcuſſions, les différends, & les courſes.

Les eſprits légers commencent beaucoup de choſes ſans en *achever* aucune. Les perſonnes extrêmement prévenues en leur faveur ne donnent guère de louanges aux autres, ſans *finir* par un correctif ſatyrique. Ne peut-on pas douter de la ſageſſe de ces lois qui, au lieu de *terminer* les procès, ne ſervent qu'à les prolonger? (*L'abbé* Girard.)

(N.) ACRE. APRE. *Synonymes.*

Ils s'appliquent aux fruits ainſi qu'à d'autres aliments, marquent dans le goût une ſenſation déſagréable, & enchériſſent l'un ſur l'autre; de façon que le palais de la bouche eſt plus vivement affecté par ce qui eſt *âcre*, que par ce qui eſt *âpre*. Le premier fait une impreſſion piquante, qui peut provenir de la quantité exceſſive des ſels: le ſecond dit quelque choſe de rude dans ſa compoſition, & ſe trouve dans un défaut de maturité. (*L'abbé* Girard.)

(N.) ACRIMONIE, ACRETÉ. *Synonymes.*

Acrimonie eſt un terme ſcientifique, exprimant une qualité active & mordicante, qui ne s'applique guère qu'aux humeurs qui circulent dans l'être animé, & dont la nature ſe manifeſte plus tôt par les effets qu'elle produit dans les parties qui en ſont affectées, que par aucune ſenſation diſtinctive. *Acreté* eſt d'un uſage commun, par conſéquent plus fréquent; il convient auſſi à pluſieurs ſortes de choſes: c'eſt non ſeulement une qualité piquante, capable, ainſi que l'*acrimonie*, d'être une cauſe active d'altération dans les parties vivantes du corps animal; c'eſt encore une ſorte de ſaveur que le goût diſtingue & démêle des autres, par une ſenſation propre & particulière que produit le ſujet affecté de cette qualité. (*L'abbé* Girard.)

ACROSTICHE, adj. Marqué par ordre aux extrémités. *Vers acroſtiches. Pièce acroſtiche.*

Plus communément ce mot eſt pris comme un nom, que pluſieurs font du genre féminin; mais l'Académie le fait maſculin, & ſon autorité me ſemble devoir l'emporter. Ce mot vient du grec ἄκρος (*ſummus*, *extremus*), & ςίχος (*ordo*): de là Α'κροςιχον (en ſouſentendant peut être ὄνομα) *nom mis en ordre aux extrémités*; ce qui ſemble confirmer la déciſion de l'Académie ſur le genre du nom *Acroſtiche*.

Charles II, roi d'Angleterre, étoit gouverné par un Conſeil particulier, qu'il s'étoit fait d'après ſon goût & ſes vûes: on appeloit ce Conſeil la *Cabale*; parce que les lettres initiales des noms des cinq perſonnes qui le compoſoient, formoient le mot *Cabal*; c'étoient *Cliffort*, *Ashley*, *Buckingam*, *Arlington*, *Lauderdale*. C'eſt un exemple très-ſimple d'*Acroſtiche*.

Ordinairement l'*Acroſtiche* eſt une petite pièce de vers, diſpoſés de manière que les premières lettres de chacun, réunies dans le même ordre que les vers mêmes, forment la deviſe, la ſentence, le nom, *&c.* que le poète a choiſi pour ſujet de ſon poème & pour règle de ſon méchaniſme. Voici, pour ſervir d'exemple, un *Acroſtiche* compoſé à la louange d'un homme, nommé *Bonnefin*, & dont le nom traveſti en grec eſt Aristote:

A ſſez de poètes frivoles,
R imant ſans l'aveu d'Apollon,
Iront te fatiguer de leurs vaines paroles,
S ans que j'aille en groſſir l'ennuyeux eſcadron.
T u verras mon reſpect t'honorer du ſilence
O ù l'on ſe tient devant les rois:
T on mérite en dit plus que toute l'éloquence;
E t ton nom ſeul, plus que ma voix.

A la renaiſſance des Lettres, ſous le règne de François I, nos poètes, qui ſe faiſoient un mérite de l'imitation ſervile des grecs, trouvèrent apparemment dans l'Anthologie le modèle de ce méchaniſme difficile; & dans cette difficulté, le motif qui les détermina à l'adopter dans leur langue: car des athlètes qui ne font que d'entrer en lice, cherchent naturellement à fixer l'attention par des tours de force extraordinaires. On trouve en effet dans ce Recueil grec (*liv. I. ch. 38.*) deux épigrammes, l'une en l'honneur de Bacchus, & l'autre en l'honneur d'Apollon: chacune eſt compoſée de 25 vers, dont le premier annonce ſommairement le ſujet de la pièce; les lettres initiales des 24 autres, ſont les 24 lettres de l'alphabet rangées dans l'ordre alphabétique; & chaque vers renferme quatre épithètes qui commencent par la même lettre initiale que le vers. Pardonnons à nos premiers littérateurs le cas exceſſif qu'ils ont fait des *Acroſtiches* & des ouvrages lipogrammatiques des anciens (*voyez* Lipogrammatique): dans un temps où l'on cherche à ſe former le goût, il eſt bon de ne rien négliger, de peur de laiſſer ce qu'il y a de mieux, faute de principes pour bien juger.

La manie des *Acroſtiches* dura juſques bien avant dans le ſiècle de Louis XIV, où ces ouvrages & leurs auteurs furent enfin appréciés, nonobſtant le prétendu mérite de la victoire ſur un nombre prodigieux de difficultés; car il eſt étonnant à quel point on les avoit multipliées, pour entraver l'imagination, déja aſſez contrainte par les règles rigoureuſes de la verſification. On trouve de ces *Acroſtiches*, dont chaque vers commence & finit par la lettre qui correſpond à ce vers ſelon le type donné; d'autres, où la lettre eſt au commencement du vers & à l'hémiſtiche; d'autres, qui en conſéquence prenoient le nom de *Pentacroſtiches*, où la lettre dominante de chaque vers, répétée juſqu'à cinq fois, montroit l'*Acroſtiche* comme ſur cinq colones différentes.

Voici une pièce où l'auteur, non content des difficultés de la versification, de la méchanique du sonnet, & des embarras de l'*Acrostiche*, s'est encore assujéti à adapter à la fin de chaque vers un écho qui en continue le sens (*voyez* ÉCHO); seulement s'est-il dispensé de la contrainte des rimes. Cette pièce fut faite pour Louis XIV, après la victoire remportée à Marsaille en 1693 par M. de Catinat.

SONNET.	ECHO.
L e bruit de ta grandeur, dont n'approche personne,	*sonne :*
O n sait le triste état où sont tes ennemis	*mis.*
V oudroient-ils s'èlever, bien qu'ils soient terrassés	*assez ?*
I ls connoîtront toujours la victoire immortelle	*telle.*
S uperbes alliés, vous suivrez les exemples	*amples*
D 'Alger & des génois, implorant d'un pardon	*don.*
E n vain toute l'Europe oppose ses efforts	*forts :*
B atailons sont forcés, & villes entreprises	*prises.*
O que par tant d'exploits vous serez embellis,	*Lis !*
V otre gloire en tout lieu, du combat de Marsaille,	*aille*
R endant la Ligue entière, après mille combats,	*bas !*
B elge, tu marcheras pareille à la Savoie	*voie :*
O n te voit tout tremblant sous un tel souverain,	*Rhin :*
N ous te verrons aussi sous un roi si célèbre,	*Ebre.*

J'ajoûterai encore un autre *Acrostiche* latin, d'une structure singulière & bizarre, qui est à la tête du tome III du *Dictionnaire portugais* du P. Bluteau, clerc régulier. Le poème est à la louange de l'auteur; & c'est son nom qui sert de type à l'ouvrage, qui est de neuf vers. La lettre initiale B est au milieu du cinquième vers, centre du poème. Si l'on part de cette lettre, en remontant ou en descendant, ou bien en allant horizontalement par la droite ou par la gauche, & que l'on se porte ensuite à l'un ou à l'autre des deux angles dont on s'est approché en s'écartant du centre : on rencontre toujours BLUTEAU en lettres majuscules. Les détours, qui doivent se continuer constamment vers le même angle, peuvent se faire en deux lignes droites, ou se rompre en zigzag, soit de ligne en ligne, soit de deux lignes en deux lignes. De là vient à ce poème le nom de *LABYRINTHUS POETICUS*, *circumcirca nomen auctoris concludens, quod majusculum B demonstrat.*

Vidisti Auctores latE quos famA volatU
AltitonansquE canensque Tubâ super Extulit astrA.
Ecce Tibi, cunctos Vincit qui Tullius orE;
Titan Vivus adest, qui Lumina phœbi Vin- ciT.
Ubertim Laudes tribuat Bona Lysia plausU
Tergeminas; Vivant Laudes, semperq; Vi- rescanT.
Ergo Titus noster Volitando Triumphet in orbE;
Assi- duÈ recinat Tali modulaminE musA,
Vivat ut Auctor ovans Etiam per sæculA cantU.

Il faut convenir que, pour ménager cette progression donnée des lettres dans tous les sens qu'on juge à propos, & conserver cependant la quantité & la mesure des vers, il faut surmonter beaucoup de difficultés très-grandes : mais aussi quel sacrifice il faut faire ! Si l'on dépouille cette pièce de l'appareil technique dont il s'agit, & que l'on n'y examine que le sens; on n'y trouvera qu'une louange assez vague, hyperbolique, & dégoûtante par la platitude. Le savant auteur de ce *Dictionnaire* étoit digne d'un meilleur éloge. (*M.* BEAUZÉE.)

ACTE, s. m. *Bell. Lettr.* Partie d'un poème dramatique, séparée d'une autre partie par un intermède.

Ce mot vient du latin *actus*, qui dans son origine veut dire la même chose que le δρᾶμα des grecs; ces deux mots venant des verbes *ago* & δράω, qui signifient *faire* & *agir*. Le mot δρᾶμα convient à toute une pièce de théâtre; au lieu que celui d'*actus* en latin, & d'*acte* en françois a été restreint, & ne s'entend que d'une seule partie du poème dramatique.

L'*acte* est une partie considérable de l'action dramatique, à la fin de laquelle tous les acteurs quittent la scène. La nature de l'action n'exige pas nécessairement qu'elle soit interrompue, ni que le lieu où elle se passe reste vide pendant un certain temps. On ne sauroit donc déterminer ni les *actes* en eux-mêmes, ni leur nombre, par l'essence du drame. Il est probable que les *actes* tirent leur origine d'une cause

purement accidentelle. S'il eſt vrai qu'originairement les ſpectacles dramatiques n'étoient que des chœurs, & que dans la ſuite on introduiſit une action entre ces chœurs, comme Ariſtote & preſque tous les anciens l'ont dit; il en faut conclure que les chœurs étoient l'eſſenciel du ſpectacle, & que l'action n'en étoit que l'acceſſoire : de là vient qu'on nommoit *épiſodes* tout ce qui ſe diſoit ſur la ſcène dans l'intervalle des chœurs. C'eſt donc de là qu'il faut dériver l'origine de la diviſion du drame en divers actes. Il eſt vrai que les anciens auteurs, en rapportant cette circonſtance, ne l'affirment poſitivement que de la Tragédie; mais il eſt néanmoins probable qu'elle eſt encore vraie relativement à la Comédie. Ce genre avoit originairement auſſi des chœurs; on les ſupprima dans la ſuite, parce qu'on s'apperçut que les ſpectateurs, ennuyés d'une trop longue interruption, ſortoient du ſpectacle pendant les chœurs. On leur ſubſtitua un ſimple entr'acte; mais cet intervalle oiſif entre les actes fut enfin auſſi aboli : de là vient que dans les comédies latines, les actes ſe ſuccèdent immédiatement, & qu'il eſt ſouvent mal-aiſé de les diſtinguer.

Ce ſeroit donc en vain qu'on ſe tourmenteroit à chercher, dans la nature même du drame, le fondement de la fameuſe règle d'Horace, qui exige cinq *actes*, ni plus ni moins, pour chaque pièce de théâtre. C'étoit aſſez la méthode des anciens, comme on peut l'obſerver dans plus d'une occaſion, d'établir pour règle invariable, ce que les premiers inventeurs n'avoient adopté que par accident. Toutes les pièces dramatiques des anciens ſont effectivement de cinq *actes*. Dans les tragédies, il y a conſtamment un intervalle d'un *acte* à l'autre, qui étoit rempli par les chants du chœur. Cet intervalle manque dans quelques comédies latines. On danſoit au commencement dans les entr'actes des pièces comiques, mais cet uſage n'a pas toujours été obſervé. La différence eſſencielle entre la pratique des anciens & la nôtre à cet égard, eſt que chez eux l'action n'avançoit que peu ou point, durant l'intervalle d'un *acte* à l'autre. Pour l'ordinaire l'*acte* ſuivant, dans les pièces anciennes, reprend l'action au même point où le précédent l'avoit laiſſée. On a des tragédies qui ne contiendroient manifeſtement qu'un *acte*, ſi l'on en retranchoit les chœurs. Chez les modernes, au contraire, il ſe paſſe bien des évènements derrière la ſcène pendant l'entr'acte.

Cet uſage n'étoit cependant pas entièrement inconnu aux anciens, & l'on en trouve des exemples dans les *Suppliantes* d'Euripide : Théſée convoque le peuple d'Athènes, entre le ſecond & le troiſième *actes*, & l'on forme dans cette aſſemblée la réſolution de faire la guerre aux thébains, au cas que ceux-ci refuſent de laiſſer enlever les corps des argiens qui avoient été tués & qu'on vouloit enſevelir.

Sans inſiſter ſur l'uſage de diviſer le drame en trois ou en cinq *actes*, on peut alléguer diverſes raiſons de la néceſſité & de l'utilité des *actes*. Il faut conſidérer d'abord, qu'une repréſentation ſuivie, dès qu'elle eſt un peu longue, peut fatiguer le ſpectateur. Or comme il eſt eſſenciel que l'attention ne ſe relâche point, on doit auſſi recourir à des moyens artificiels de la ſoutenir dans toute ſa vivacité; c'eſt ce qu'une petite interruption peut produire, d'autant mieux que chaque entr'acte, ſur tout quand l'*acte* a fini par un nœud embrouillé, forme une ſuſpenſion dont l'effet eſt de réveiller & d'exciter l'attention du ſpectateur.

Enſuite le but des ſpectacles exige que le ſpectateur ait de loin en loin le temps de raſſembler ſous un point de vûe général tout ce qu'il a déja vu, & de réfléchir ſur chaque partie de l'action qui a précédé. L'entr'acte lui en fournit l'occaſion. Les chœurs des grecs ſervoient à ce double uſage; & l'on s'apperçoit clairement que la plupart ont été compoſés dans cette vûe. Ce ſont les repos qui ſervent à arranger & à affermir les impreſſions reçues; auſſi rien de plus mal imaginé que de remplir ces intervalles par des danſes ou des concerts de muſique, qui ne ſont propres qu'à diſtraire l'attention. (*Voyez* ENTR'-ACTE.)

Dans certains cas enfin, l'interruption eſt néceſſaire à l'action du drame. Il arrive ſouvent que le poète eſt obligé de faire paroître, ſur la ſcène, un perſonnage qui doit y venir ſeul; dans ce cas, il faut qu'il y ait eu une interruption de ſcènes. D'un autre côté, ſi l'acteur, qui eſt reſté ſeul au théâtre, eſt obligé de quitter la ſcène, pour que l'action puiſſe avancer; lorſqu'il eſt queſtion, par exemple, d'aller prendre ailleurs quelque éclairciſſement indiſpenſable, la ſcène ſe trouve néceſſairement vide. Quelquefois encore le progrès de l'action dépend des choſes qui ne peuvent point être miſes ſur la ſcène; en ce cas-là l'interruption devient inévitable. Le dénouement de la tragédie des ſept capitaines devant Thèbes dépend, par exemple, du combat entre les deux frères ennemis; après que tout a été amené juſqu'à ce point, il faut de néceſſité que l'action reſte ſuſpendue juſqu'à la fin du combat. Si le poète avoit voulu remplir cet intervalle par des dialogues ſur quelques lieux communs de morale, comme on en trouve dans des pièces modernes, il auroit ennuyé.

C'eſt de ces conſidérations que le poète dramatique doit tirer la diſtribution de ſes *actes*. L'action doit toujours être interrompue, de manière que la ſuſpenſion ſoit fondée ſur l'un ou l'autre des motifs que nous venons d'énoncer. La nature n'avoue point la règle arbitraire & l'uſage établi chez quelques modernes, de faire tous les *actes* d'une étendue à peu près égale. Les anciens n'y ont jamais ſongé : un même drame, chez eux, contient des *actes* fort longs & des *actes* très-courts.

Quoique le nombre de cinq ſoit généralement celui des *actes* chez les anciens, on ne pèchera contre aucune règle bien établie, ſi, dans la diſpoſition d'une pièce de théâtre, on réduit les *actes* à un moindre nombre. (*M. SULZER.*)

Voſſius, en marquant la diviſion d'une pièce de théâtre en cinq *actes*, nous dit que dans le premier

on expose, que dans le second on développe l'intrigue, que le troisième doit être rempli d'incidents qui forment le nœud, que le quatrième prépare les moyens du dénouement, auquel le cinquième doit être uniquement employé.

Et si la fable est telle, qu'une scène l'expose, & qu'un mot la dénoue, comme il arrive quelquefois, que devient la division de Vossius?

Quelle est la tragédie, la comédie bien composée, dont le nœud ne commence qu'au troisième *acte*, & dont le cinquième *acte* en entier soit employé à dénouer?

Le nœud est la partie de l'intrigue qui doit occuper le plus d'espace. C'est comme un labyrinthe, dont l'exposition fait l'entrée, & le dénouement la sortie.

Les poètes habiles dans leur art commencent le nœud le plus tôt possible, & le prolongent de même, en le serrant de plus en plus. (*Voyez* INTRIGUE.)

Avant la fin du premier *acte* de l'Iphigénie en Aulide, la situation a changé deux fois, en devenant toujours plus tragique:

Non, tu ne mourras point, je n'y puis consentir. . . .
Et si ma fille vient, je consens qu'on l'immole. . . .
Je cede, & laisse aux dieux opprimer l'innocence. . . .

Iphigénie est arrivée, Achille demande sa main, & Calchas demande son sang: voilà déja le nœud formé. C'est le modèle des gradations que le péril, le malheur, la crainte, la pitié, l'intrigue, en un mot, doit avoir.

En effet, qu'est-ce qu'un *acte?* son nom l'exprime: un degré, un pas de l'action. C'est par cette division de l'action totale en degrés que doit commencer le travail du poète, soit dans la Tragédie soit dans la Comédie, lorsqu'il en médite le plan.

Il s'agit, par exemple, de démasquer Tartuffe, ou de le voir, maître de la maison, diviser le fils & le père, dépouiller l'un, amener l'autre à lui donner tout son bien & la main de sa fille. Que fait Molière dans son premier *acte?* il met sous nos yeux le tableau de cet intérieur domestique. L'ascendant que Tartuffe a sur l'esprit d'Orgon, la prévention aveugle de celui-ci & de sa sœur en faveur d'un fourbe hypocrite, & la mauvaise opinion qu'a de lui tout le reste de la famille, se manifestent dès la première scène: le combat s'engage; l'action commence avec chaleur.

Dès le second *acte*, après avoir tiré, de la bouche d'Orgon lui-même, l'aveu de son aveuglement pour le fourbe qui le détache de ses enfants & de sa femme, & qui, d'un homme foible & bon, fait un homme dénaturé, Molière lui fait déclarer que Tartuffe est l'époux qu'il destine à sa fille; celle-ci n'ose refuser; & de là l'incident comique qui fait la querelle des deux amants.

Dans le troisième *acte*, au moment que Damis croit pouvoir confondre Tartuffe & que l'on touche au dénouement, l'adresse du fourbe & la simplicité d'Orgon resserrent le nœud de l'intrigue, & l'intérêt redouble par la résolution que vient de prendre Orgon, pour punir ses enfants, de donner son bien à Tartuffe.

Dans le quatrième *acte*, Tartuffe est enfin démasqué & confondu aux yeux d'Orgon; mais tout à coup le fourbe s'arme contre son bienfaiteur des bienfaits même qu'il en a reçus; & par ses menaces, fondées sur un abus de confiance, il met l'alarme dans la maison.

Dans le cinquième *acte*, le trouble & l'inquiétude augmentent jusqu'au moment de la révolution; & s'il y a quelque chose à désirer, c'est un peu moins de négligence dans les détails des dernières scènes, & un peu plus de développement & de vraisemblance dans les moyens.

Les misérables Critiques, en déprimant le dénouement du Tartuffe, ne cessent de rappeler ce vers:

Remettez-vous, Monsieur, d'une alarme si chaude;

& ils oublient qu'ils parlent avec dérision du chef-d'œuvre du théâtre comique, d'une pièce à laquelle tous les siècles n'ont rien à comparer, & qui sera peut-être trois-mille ans sans rivale, comme elle a été sans modèle.

L'analyse de cette pièce, relativement aux progrès de l'action, suffit pour indiquer les degrés qu'on doit pratiquer d'*acte* en *acte* & de scène en scène. Si l'action se repose deux scènes de suite dans le même point, elle se refroidit. Il faut qu'elle chemine comme l'aiguille d'une pendule. Le dialogue marque les secondes, les scènes marquent les minutes, les *actes* répondent aux heures. C'est pour n'avoir pas observé ce progrès sensible & continu, que l'on s'est si souvent trouvé à froid. On espère remplir les vides par des détails ingénieux: mais l'intérêt languit; & l'on peut dire de l'intérêt, ce qu'un poète célèbre a dit de l'ame, que *c'est un feu qu'il faut nourrir, & qui s'éteint s'il ne s'augmente.*

L'usage établi de donner cinq *actes* à la Tragédie, n'est ni assez fondé pour faire loi, ni assez dénué de raison pour être banni du théâtre. Quand le sujet peut les fournir, cinq *actes* donnent à l'action une étendue avantageuse: de grands évènements y trouvent place; de grands intérêts & de grands caractères s'y développent en liberté; les situations s'amènent; les incidents s'annoncent; les sentiments n'ont rien de brusque & de heurté; le mouvement des passions a tout le temps de s'accélérer, & l'intérêt de croître jusqu'au dernier degré de pathétique & de chaleur. On a éprouvé que l'ame des spectateurs peut suffire à l'attention, à l'illusion, à l'émotion que produit un spectacle de cette durée; & si l'action de la Comédie semble très-bien s'accommoder de la division en trois *actes*, l'action de la Tragédie semble préférer la division en cinq *actes*, à cause de sa majesté, & des vastes ressorts qu'elle veut pouvoir faire agir.

Mais le sujet peut être naturellement tel que, ne donnant lieu qu'à deux ou trois repos, il ne soit susceptible aussi que de deux ou trois situations assez fortes pour établir les degrés de l'action. Alors faut-il abandonner ce sujet, s'il est pathétique, intéres-

ſant, & fécond en beautés ? ou faut-il le charger d'incidents & de ſcènes épiſodiques ? Ni l'un ni l'autre. Il faut donner à l'action ſa juſte étendue, ſuivre la loi de la nature, préférable à celle de l'art ; & le Public, qui ſe plaindroit qu'on s'eſt éloigné de l'uſage, ſeroit le tyran du génie & l'ennemi de ſes propres plaiſirs.

Il en eſt de même de la diviſion en deux *actes* pour de petites comédies : elle n'eſt pas bien favorable ; mais la nature du ſujet, heureux d'ailleurs, peut l'exiger ; & rien de ce qui peut plaire ne doit etre interdit aux arts.

Eſchyle, l'inventeur de la Tragédie, avoit négligé de la diviſer en *actes*. Il y a bien dans ſes pièces des intervalles occupés par le chœur, mais ſans diviſions ſymétriques ; & lorſqu'on a voulu y en mettre, on a coupé l'action dans des endroits où évidemment elle étoit continue, comme du quatrième au cinquième *acte* de *Prométhée*. Dans la ſuite les poètes grecs ſe ſont preſcrit la diviſion en cinq *actes ;* mais on voit que les intermèdes étoient occupés par le chœur ; & ſi l'on bailloit la toile à la fin des *actes*, ce n'étoit guère que dans les cas où le changement de lieu exigeoit un changement de décoration.

Dans les intervales des *actes*, le théâtre reſte vacant ; mais l'action ne laiſſe pas de continuer hors du lieu de la ſcène ; & lorſqu'elle eſt bien diſtribuée, & développée avec ſoin, l'on ſait d'un *acte* à l'autre ce qui s'en eſt paſſé.

Quant à la durée, il ſuffit qu'il n'y ait pas entre les *actes* une inégalité trop ſenſible ; & l'étendue de chacun ſe trouve ainſi proportionnée à celle de la pièce, qui, chez nous, peut aller de douze à dix-huit cents vers. *Voyez* ENTR'ACTE. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) ACTEUR, COMÉDIEN. *Synonymes.*

Dans le ſens propre, on nomme ainſi ceux qui jouent la Comédie ſur un théâtre ; mais il n'eſt pas vrai, comme le dit le P. Bouhours (*a*), que dans ce ſens ces deux mots ayent abſolument la même ſignification.

Acteur eſt relatif au perſonnage que repréſente celui dont on parle ; *Comédien* eſt relatif à ſa profeſſion. Des amis raſſemblés entre eux jouent ſur un théâtre domeſtique un drame dont ils ſe partagent les rôles : ils ſont *acteurs*, puiſqu'ils ont chacun un perſonnage à repréſenter ; mais ils ne ſont pas *comédiens*, puiſque ce n'eſt pour eux qu'un amuſement momentané, & non pas une profeſſion conſacrée à l'amuſement du Public. Les jeunes gens qu'une inſtitution un peu plus que gothique fait monter ſur les théâtres de collège, ſont *acteurs*, & non pas *comédiens* ; mais quelques uns, qui, ſans cela, ſeroient peut-être devenus d'habiles avocats, de bons médecins, de pieux eccléſiaſtiques, ſont devenus de mauvais *comédiens*, pour avoir été au collège de pitoyables *acteurs*, encouragés par des aplaudiſſements imbéciles.

Dans le ſens figuré, ces deux termes conſervent encore la même diſtinction à beaucoup d'égards.

Acteur ſe dit de celui qui a part dans la conduite, dans l'exécution d'une affaire, dans une partie de jeu ou de plaiſir ; *Comédien*, de celui qui feint bien des paſſions, des ſentiments qu'il n'a point, dont la conduite eſt diſſimulée & artificieuſe. Le premier terme ſe prend en bonne ou en mauvaiſe part, ſelon la nature de l'affaire où l'on eſt *acteur* : le ſecond ne ſe prend jamais qu'en mauvaiſe part, parce que la diſſimulation, qui fait le *comédien*, eſt toujours une choſe odieuſe.

Tel qui, dans un conſeil de guerre, a des vûes ſupérieures, ouvre des avis ſalutaires, propoſe des plans admirables & infaillibles, n'eſt plus un auſſi bon *acteur* un jour de combat lorſque le canon ſe fait entendre : c'eſt qu'un même *acteur* n'eſt pas bon à tous les rôles.

Le duc de Guïſe dit dans ſes Mémoires, qu'Innocent X pleuroit quand il lui plaiſoit, & qu'il étoit fort grand *comédien :* « Le mot, dit le P. Bouhours (*b*), » eſt un peu fort pour un pape ; mais il exprime bien » en notre langue ce que le duc vouloit dire ». (*M. BEAUZÉE*).

ACTIF, IVE, adj. terme de Grammaire. Un mot eſt *actif* quand il exprime une action. *Actif* eſt oppoſé à *Paſſif*. L'agent fait l'action, le patient la reçoit. Le feu brûle, le bois eſt brûlé ; ainſi *brûle* eſt un terme *actif*, & *brûlé* eſt *paſſif*. Les verbes réguliers ont un participe *actif*, comme *liſant*, & un participe *paſſif*, comme *lu*.

Je ne ſuis point *battant* de peur d'être *battu*. (*Mol.*)

Il y a des verbes *actifs* & des verbes *paſſifs*. Les verbes *actifs* marquent que le ſujet de la propoſition fait l'action, j'*enſeigne ;* le verbe *paſſif* au contraire marque que le ſujet de la propoſition reçoit l'action, qu'il eſt le terme ou l'objet de l'action d'un autre, *je ſuis enſeigné*, &c.

On dit que les verbes ont une voix *active* & une voix *paſſive*, c'eſt à dire, qu'ils ont une ſuite de terminaiſons qui exprime un ſens *actif*, & une autre ſuite de déſinances qui marque un ſens *paſſif* ; ce qui eſt vrai, ſur tout en latin & en grec : car en françois, & dans la plupart des langues vulgaires, les verbes n'ont que la voix *active ;* & ce n'eſt que par le ſecours d'une périphraſe, & non par une terminaiſon propre, que nous exprimons le ſens *paſſif*. Ainſi, en latin *amor*, *amaris*, *amatur*, & en grec φιλέομαι, φιλέῃ, φιλέεται, veulent dire, *je ſuis aimé* ou *aimée*, *tu es aimé* ou *aimée*, *il eſt aimé* ou *elle eſt aimée*.

Au lieu de dire *voix active* ou *voix paſſive*, on dit à l'*actif*, au *paſſif ;* & alors *actif* & *paſſif* ſe prennent ſubſtantivement, ou bien on ſouſentend

(*a*) Rem. nouv. *tome* I. *in*-12.

(*b*) Ibid. *in*-4°. page 94. Cette remarque eſt ſupprimée dans l'édition *in*-12, qui eſt poſtérieure.

ſens : ce verbe eſt à l'*actif*, c'eſt à dire, qu'il marque un ſens *actif.*

Les véritables verbes *actifs* ont une voix *active* & une voix *paſſive ;* on les appelle auſſi *actifs tranſitifs*, parce que l'action qu'ils ſignifient paſſe de l'agent ſur un patient, qui eſt le terme de l'action, comme *battre*, *inſtruire*, &c.

Il y a des verbes qui marquent des actions qui ne paſſent point ſur un autre objet, comme *aller*, *venir*, *dormir*, &c. ceux-là ſont appelés *actifs intranſitifs*, & plus ordinairement *neutres*, c'eſt à dire, qui ne ſont ni *actifs tranſitifs*, ni *paſſifs ;* car *neutre* vient du latin *neuter*, qui ſignifie *ni l'un ni l'autre :* c'eſt ainſi qu'on dit d'un nom qu'il eſt *neutre*, c'eſt à dire, qu'il n'eſt ni *maſculin ni féminin.* (DU MARSAIS).

ACTION, ſ. f. *Belles-Lettres*, en matière d'éloquence, ſe dit de tout l'extérieur de l'orateur, de ſa contenance, de ſa voix, de ſon geſte, qu'il doit aſſortir au ſujet qu'il traite.

L'*action*, dit Cicéron, eſt pour ainſi dire l'éloquence du corps : elle a deux parties, la voix & le geſte. L'un frappe l'oreille, l'autre les yeux ; deux ſens, dit Quintilien, par leſquels nous faiſons paſſer nos ſentiments & nos paſſions dans l'ame des auditeurs. Chaque paſſion a un ton de voix, un air, un geſte qui lui ſont propres ; il en eſt de même des penſées : le même ton ne convient pas à toutes les expreſſions qui ſervent à les rendre.

Les anciens entendoient la même choſe par *prononciation*, à laquelle Démoſthène donnoit le premier, le ſecond, & le troiſième rang dans l'éloquence ; c'eſt à dire, pour réduire ſa penſée à ſa juſte valeur, qu'un diſcours médiocre ſoutenu de toutes les forces & de toutes les grâces de l'*action*, fera plus d'effet que le plus éloquent diſcours dépourvu de ce charme puiſſant.

La première choſe qu'il faut obſerver, c'eſt d'avoir la tête droite, comme Cicéron le recommande. La tête trop èlevée donne un air d'arrogance ; ſi elle eſt baiſſée ou négligemment penchée, c'eſt une marque de timidité ou d'indolence : la prudence la mettra dans ſa véritable ſituation. Le viſage eſt ce qui domine le plus dans l'*action :* il n'y a, dit Quintilien, point de mouvements ni de paſſions qu'il n'exprime ; il menace, il careſſe, il ſupplie, il eſt triſte, il eſt gai, il eſt humble, il marque la fierté, il fait entendre une infinité de choſes. Notre ame ſe manifeſte auſſi par les yeux : la joie leur donne de l'éclat ; la triſteſſe les couvre d'une eſpèce de nuage ; ils ſont vifs, étincelants dans l'indignation, baiſſés dans la honte, tendres & baignés de larmes dans la pitié.

Au reſte, l'*action* des anciens étoit beaucoup plus véhémente que celle de nos orateurs. Cléon, Général athénien, qui avoit une ſorte d'éloquence impétueuſe, fut le premier chez les grecs qui donna l'exemple d'aller & de venir ſur la tribune en haranguant. Il y avoit à Rome des orateurs qui avoient ce défaut ; ce qui faiſoit demander par un certain Virgilius à un rhéteur qui ſe promenoit de la ſorte, combien de milles il avoit parcouru en déclamant en Italie. Les prédicateurs tiennent encore quelque choſe de cette coutume. L'*action* des nôtres, quoique plus modérée que celle des italiens, eſt infiniment plus vive que celle des anglois, dont les ſermons ſe réduiſent à lire froidement une diſſertation théologique ſur quelque point de l'Écriture, ſans aucun mouvement. (*L'abbé MALLET*).

ACTION, ſ. f. *Belles-Lettres.* Pour avoir une idée nette & préciſe de l'*action* du poème dramatique ou épique, il faut la conſidérer ſous deux points de vûe, ou plus tôt diſtinguer deux ſortes d'*action.*

L'*action* finale d'un poème eſt un évènement à produire ; l'*action* continue eſt le combat des cauſes & des obſtacles qui tendent réciproquement, les unes à produire l'évènement, & les autres à l'empêcher ou à produire eux-mêmes un évènement contraire.

Dans la tragédie de Britannicus, la mort de ce prince eſt l'*action* finale : la jalouſie de Néron, ſon mauvais naturel, ſa paſſion pour Junie, la ſcélérateſſe de Narciſſe, en ſont les cauſes : la vertu de Burrhus, l'autorité d'Agripine, un reſte de reſpect pour elle & de crainte pour les romains, l'horreur d'un premier crime, en ſont les obſtacles ; & le combat ſe paſſe dans l'ame de Néron.

Ainſi, l'*action* d'un poème peut ſe conſidérer comme une ſorte de problême, dont le dénouement fait la ſolution.

Dans ce problême, tantôt l'alternative ſe réduit à réuſſir ou à manquer l'entrepriſe, comme dans l'*Enéide* : tantôt le ſort eſt en balance entre deux évènements, tous les deux funeſtes, comme dans l'*Œdipe* ; ou l'un heureux & l'autre malheureux, comme dans l'*Odiſſée* & l'*Iphigénie en Tauride.* Ceci demande à être dèveloppé.

Les troyens s'établiront-ils ou ne s'établiront-ils pas en Italie ? voilà le problême de l'*Énéide.* On voit que, du côté d'Énée, le mauvais ſuccès ſe réduit à abandonner un pays qui n'eſt pas le ſien ; la deſtinée des troyens ne ſeroit pas remplie, Rome ne ſeroit pas fondée : mais ce malheur n'a jamais pu intéreſſer vivement que les romains. La ſituation, du côté de Turnus, eſt d'un intérêt plus univerſel & & plus fort : il s'agit pour lui de vaincre, ou de périr, ou de ſubir la honte de ſe voir enlever ſa femme & les États de ſon beau-père : auſſi les vœux ſont-ils en faveur de Turnus.

Dans l'*Odiſſée*, il ne s'agit pas ſeulement qu'Uliſſe retourne à Itaque, ou qu'il périſſe dans ſes voyages, ou qu'il ſoit retenu dans l'ile de Circé ou dans celle de Calypſo : cet intérêt, perſonnel à un héros froidement ſage, nous toucheroit foiblement. Mais ſon fils, jeune encore, eſt ſous le glaive ; ſa femme eſt expoſée aux violences des pourſuivants ; ſon père eſt au bord du tombeau, incapable de s'oppoſer à leur criminelle inſolence ; ſon ile eſt dévaſtée, ſon palais ſaccagé, ſon peuple & ſa famille en proie à des tyrans : ſi Ulyſſe revient, il peut tout ſauver ; tout eſt perdu, s'il ne revient pas ; voilà tous les grands intérêts du cœur

cœur humain réunis en un ſeul ; & c'eſt le plus parfait modèle de l'*action* dans l'Épopée.

Dans l'*Iphigénie en Tauride*, Oreſte pourſuivi par les furies, en ſera-t-il délivré ou non? Sera-t-il reconnu par ſa ſœur, avant d'être immolé? ou l'immolera-t-elle, avant de le connoître? Enlevera-t-il la ſtatue de Diane? ou ſera-t-il égorgé aux pieds de ſes autels? L'évènement peut être heureux ou malheureux ; & plus l'alternative en eſt preſſante, plus elle eſt ſuſceptible des grands mouvements de la crainte & de la pitié.

Dans l'*Œdipe*, la peſte achevera-t-elle de déſoler les États de Laïus? ou le meurtrier de ce roi ſera-t-il reconnu dans ſon fils & dans le mari de ſa femme? Voila les deux extrémités les plus effroyables, & l'alternative la plus tragique qu'il ſoit poſſible d'imaginer. Le défaut de cette fable, s'il y en a un, c'eſt de ne laiſſer voir aucun milieu entre ces deux malheurs extrêmes, & de ne pas permettre à l'eſpérance de ſe mêler avec la terreur.

Je laiſſe à balancer les avantages de cette fable terrible & touchante d'un bout à l'autre, ſans aucune eſpèce de ſoulagement pour l'ame des ſpectateurs, avec la fable de l'Iphigénie en Tauride, où quelques rayons incertains d'une eſpérance conſolante brillent par intervalles, & laiſſent entrevoir une reſſource dans les malheurs & les dangers dont on frémit : je veux ſeulement faire voir que tout ſe réduit à ces deux problêmes, l'un ſimple, & l'autre compliqué. Celui-ci, en faiſant paſſer l'ame des ſpectateurs par de continuelles viciſſitudes, varie ſans ceſſe les mouvements de la terreur & de la pitié ; l'autre les ſoutient & les preſſe, en faiſant faire à l'intérêt le même progrès qu'au malheur.

De cette définition de l'*action*, conſidérée comme un problême, il ſuit d'abord qu'il eſt de ſon eſſence d'être douteuſe & incertaine, & de l'être juſqu'à la fin : car ſi l'*action* eſt telle, qu'il n'y ait pas deux façons de la terminer, & que l'évènement qui ſe préſente naturellement à la prévoyance des ſpectateurs ſoit le ſeul moralement poſſible, il n'y a plus d'alternative, & par conſéquent plus de balancement entre la crainte & l'eſpérance : tout ſe paſſe comme on l'a prévu ; & s'il arrive une révolution, ou elle a beſoin d'une cauſe ſurnaturelle, comme dans le Philoctète de Sophocle, ou elle manque de vraiſemblance, comme dans le Cid. C'eſt un effort de l'art, qu'on n'a pas aſſez admiré dans le Télémaque, d'avoir, par la ſeule force de l'éloquence d'Ulyſſe, rendu naturel & vraiſemblable le retour de Philoctète, que Sophocle avoit jugé lui-même impoſſible ſans l'apparition d'Hercule. A l'égard du Cid, Corneille n'a ſu d'autre moyen d'en terminer l'intrigue, que de ne pas décider la révolution.

D'un autre côté, ſi, dans les poſſibles, l'*action* avoit deux iſſues, mais que, par la mal-adreſſe du poète & la prévoyance des ſpectateurs, le problême fût réſolu dans leur opinion avant le dénouement, il n'y auroit plus d'inquiétude ; & il ne faut pas croire que l'art de rendre l'évènement douteux & de laiſſer le ſpectateur dans ce doute, ne ſoit utile qu'une fois. L'illuſion théâtrale conſiſte à faire oublier ce qu'on ſait, pour ne penſer qu'à ce qu'on voit. J'ai lu Corneille ; je ſais par cœur le cinquième acte de Rodogune ; mais j'en oublie le dénouement ; & à meſure que la coupe empoiſonnée approche des lèvres d'Antiochus, je frémis, comme ſi je ne ſavois pas que Timagène arrive. Ayez ſeulement ſoin que, dans l'*action* même, rien ne trahiſſe le ſecret de la dernière révolution ; j'aurai beau le ſavoir d'ailleurs, je me le diſſimulerai, pour me laiſſer jouïr du plaiſir d'être ému : effet inexplicable, & pourtant bien réel, de l'illuſion théâtrale. Mais autant la ſolution doit être cachée, autant les termes oppoſés où l'*action* peut aboutir, doivent être marqués & mis en évidence. Je n'en excepte qu'une ſorte de fable : c'eſt lorſque entre deux malheurs, dont il ſemble que l'un ou l'autre doive arriver inévitablement, il y a pourtant un moyen de les éviter tous les deux, & qu'on a deſſein de tirer, par cette heureuſe révolution, les perſonnages intéreſſants du double péril qui les preſſe. Ce moyen doit être caché comme l'iſſue du labyrinthe : mais tout ce qu'il y a de funeſte à craindre, doit être connu, & le plus tôt poſſible. Que, dès le premier acte d'Œdipe, par exemple, le ſpectateur fût inſtruit qu'Œdipe eſt l'aſſaſſin de ſon père & le mari de ſa mère : dès ce moment, tous les efforts de ce malheureux prince, pour découvrir le meurtrier de Laïus, feroient frémir ; & l'approche des incidents, qui amèneroient les reconnoiſſances, rempliroit les eſprits de compaſſion & de terreur. On peut rendre raiſon par là de ce qui arrive aſſez ſouvent, qu'une pièce fait plus d'impreſſion la ſeconde fois que la première.

De notre définition, il ſuit encore que plus les évènements oppoſés ſont extrêmes, plus l'alternative de l'un à l'autre a d'importance & d'intérêt. Si, d'un côté, il y va de l'excès du bonheur, & de l'autre de l'excès du malheur, comme dans l'Iphigénie en Tauride & dans la Mérope ; la ſolution du problême eſt bien plus intéreſſante, que lorſqu'il ne s'agit que d'un malheur peu ſenſible, ou d'un bonheur foiblement ſouhaité. Par exemple, dans Polieucte, ſuppoſons que Pauline fût paſſionnément amoureuſe de ſon époux, le problême ſeroit bien plus terrible, & la ſituation de Pauline bien plus cruelle & plus touchante : Corneille, en la faiſant amoureuſe de Sévère, a évidemment préféré l'intérêt de l'admiration à celui de la terreur & de la pitié ; en quoi il a obéi à ſon génie, & compoſé une fable plus étonnante & moins tragique.

Dans la Comédie, même alternative. L'intérêt conſiſte, 1°. à faire ſouhaiter que le ridicule, puni par lui-même, ſoit à la fin livré à la riſée & au mépris ; 2°. à faire naître une curioſité inquiète, & une vive impatience de voir par quel moyen ce qu'on ſouhaite arrivera. L'Avare épouſera-t-il Marianne, ou la cèdera-t-il à ſon fils? Tartuffe ſera-t-il confondu & démaſqué aux yeux d'Orgon, ou jouïra-t-il de ſa fourberie? Voilà le problême à réſoudre. Au

lieu du trouble & du danger qui règne dans la Tragédie, c'eſt l'agitation des querelles domeſtiques ; au lieu des revers, ce ſont les mépriſes ; au lieu du pathétique, c'eſt le ridicule : mais le combat des intérêts, le choc des incidents eſt le même dans les deux genres, pour amener en ſens contraires deux évènements oppoſés. Obſervons ſeulement que, dans le comique, ſi le malheur eſt grave, il ne doit être craint que par les perſonnages : les ſpectateurs doivent au moins ſe douter qu'il n'en ſera rien : c'eſt une différence eſſencielle entre les deux genres, & peut-être le ſeul artifice qui manque à l'intrigue du Tartuffe, dont le dénouement n'eût rien perdu à être un peu plus annoncé.

L'intérêt du poète, en effet, n'eſt pas, dans le comique, de tenir les ſpectateurs en peine, mais bien les perſonnages : car il s'agit de divertir les témoins aux dépens des acteurs ; & à moins d'être de la confidence, il n'eſt guère poſſible de ſe divertir d'une ſituation auſſi affligeante que celle qui précède la révolution du cinquième acte du Tartuffe. Peut-être Molière a-t-il voulu que le ſpectateur, ſaiſi de crainte, fût ſérieuſement indigné contre le fourbe hypocrite : mais ce trait de force, placé dans une pièce où le vice le plus odieux eſt démaſqué, ne tire point à conſéquence ; & en général, dans le vrai comique, un danger qui feroit frémir, s'il étoit réel, ne doit pas être ſérieux : il faut au moins laiſſer prévoir que celui qui en eſt menacé, en ſera quitte pour la peur.

Si la définition que je viens de donner de l'*action*, ſoit épique, ſoit dramatique, eſt juſte, comme je le crois ; on a eu tort de dire que l'*action* du poème de Lucain manque d'unité ; on a eu plus grand tort de dire que les poèmes d'Homère n'ont que l'importance des perſonnages, & non pas celle de l'*action*.

Il n'y a pas de problême plus ſimple que celui-ci : *A qui reſtera l'empire du monde ? Sera-ce au parti de Pompée & du Sénat ? Sera-ce au parti de Céſar ?* Or, dans le poème de la Pharſale, tout ſe réduit à cette alternative ; & jamais *action* n'a tendu plus directement à ſon but. On a déja vu qu'un modèle admirable de l'*action* épique, eſt le ſujet de l'Odiſſée. Celui de l'Iliade eſt moins intéreſſant ; mais par ſon influence & comme événement, il eſt d'une extrême importance. La colère d'Achille va-t-elle ſauver Troie, & forcer les grecs à lever le ſiège & à s'en retourner honteuſement dans leur pays ? ou, par quelque révolution imprévue, Achille, appaiſé & rendu à la Grèce, va-t-il précipiter la perte des troyens & la vengeance des atrides ? Voilà le problême de l'Iliade ; & la mort de Patrocle en eſt la ſolution.

Qu'eſt-ce donc qu'on a voulu dire, en reprochant à l'*action* de ce poème & à celle de l'Odiſſée, de manquer d'importance ? Et qu'a-t-on voulu dire encore, en donnant pour des différences, entre l'*action* épique & l'*action* dramatique, ce qui convient également à toutes les deux ? *La ſolution des obſtacles eſt*, dit-on, *ce qui fait le dénouement ; & le dénouement peut ſe pratiquer de deux manières : ou par une reconnoiſſance, ou ſans reconnoiſſance ; ce qui n'a lieu que dans la Tragédie* : & pourquoi pas dans le poème épique ? Celui-ci, comme l'a très-bien vu Ariſtote, n'eſt que la Tragédie en récit.

L'*action* de l'Épopée *eſt*, ſans doute, *un exemple*, mais non pas un exemple à ſuivre : &, comme celle de la Tragédie, elle eſt, tantôt l'exemple du malheur attaché au crime, à l'imprudence, aux paſſions humaines ; tantôt l'exemple des vertus, & du ſuccès qui les couronne, ou de la gloire qui les ſuit.

L'Épopée eſt une tragédie, dont l'*action* ſe paſſe dans l'imagination du lecteur. Ainſi, tout ce qui, dans la Tragédie, eſt préſent aux yeux, doit être préſent à l'eſprit dans l'Epopée. Le poète eſt lui-même le décorateur & le machiniſte ; & non ſeulement il doit retracer dans ſes vers le lieu de la ſcène, mais le tableau, le mouvement, la pantomime de l'*action*, en un mot tout ce qui tomberoit ſous les ſens, ſi le poème étoit dramatique.

Il y a ſans doute, pour cette imitation en récit, du déſavantage du côté de la chaleur & de la vérité ; mais il y a de l'avantage du côté de la grandeur & de la magnificence du ſpectacle, du côté de l'étendue & de la durée de l'*action*, du côté de l'abondance & de la variété des incidents & des peintures.

Dans la Tragédie, le lieu phyſique du ſpectacle oppoſe ſes limites à l'eſſor de l'imagination ; elle y eſt comme empriſonnée ; dans le poème épique, la penſée du lecteur s'étend au gré du génie du poète, & embraſſe tout ce qu'il peint : mille tableaux qui ſe ſuccèdent dans les deſcriptions de Virgile, ſe ſuccèdent auſſi dans ma penſée ; & en les liſant, je les vois.

Le poète épique, à cet égard, eſt bien plus heureux que le poète dramatique. Combien celui ci ne ſe trouve-t-il pas reſſerré ſur le théâtre même le plus vaſte, lorſqu'il ſe compare à ſon rival, qui n'a d'autres bornes que celles de la nature, qu'il franchit même quand il lui plaît ?

Un autre avantage de l'Épopée ſur la Tragédie, c'eſt l'eſpace de temps fictif qu'elle peut donner à ſon *action*. Dans un ſpectacle qui ne doit durer que deux ou trois heures ; dans une intrigue dont la chaleur doit ſans ceſſe aller en croiſſant, parce qu'elle a pour objet une émotion qu'il ne faut pas laiſſer languir ; le temps fictif ne peut guère s'étendre avec vraiſemblance au dela d'une révolution du ſoleil. Mais le temps de l'Épopée n'a de bornes que celles de ſon *action*, naturellement plus ou moins rapide, ſelon que le mouvement qui l'anime eſt plus violent ou plus doux. Voilà donc le génie du poète épique en liberté, ſoit pour le temps ſoit pour les lieux, tandis que celui du poète tragique eſt à la gêne.

La Tragédie eſt obligée de commencer dans le fort de l'*action*, & aſſez près du dénouement, pour laiſſer dans l'avant-ſcène tout ce qui ſuppoſe de longs intervalles. Son mouvement accéléré d'acte en acte eſt ſi continu, ſi rapide, l'inquiétude qu'elle répand eſt ſi vive, & l'intérêt de la crainte & de la pitié ſi

preſſant ; que ce qu'on appelle épiſodes, c'eſt à dire, les circonſtances & les moyens de l'*action*, s'y réduiſent preſque à l'étroit beſoin, ſans rien donner à l'agrément : au lieu que dans l'Épopée, la chaine de l'*action* étant plus longue & le deſſein plus étendu, les incidents, que je regarde comme la trame du tiſſu de la fable, peuvent l'orner & l'enrichir de mille couleurs différentes. Faut il, pour me faire entendre, une image plus ſenſible encore ? La Tragédie eſt un torrent qui briſe ou franchit les obſtacles ; l'Épopée eſt un fleuve majeſtueux qui ſuit ſa pente, mais dont la courſe vagabonde ſe prolonge par mille détours. On voit donc que la Tragédie l'emporte ſur l'Épopée par la rapidité, la chaleur, le pathétique de l'*action ;* mais que l'Épopée l'emporte ſur la Tragédie par la variété, la richeſſe, la grandeur, & la majeſté.

Tout ſujet qui convient à l'Épopée, doit convenir à la Tragédie, c'eſt à dire, être capable d'exciter en nous l'inquiétude, la terreur, & la pitié : car s'il n'étoit pas aſſez intéreſſant pour la ſcène, il le ſeroit bien moins encore pour le récit, qui n'eſt jamais auſſi animé. C'eſt dans ce ſens-là qu'Ariſtote a dit que le fond des deux poèmes étoit le même. « Il faut, » dit-il, en parlant de l'Épopée, en dreſſer la fa» ble, de manière qu'elle ſoit dramatique & qu'elle » renferme une ſeule *action*, qui ſoit entière, parfaite, » & achevée. Il y a, dit-il encore, autant de ſortes d'É» popées qu'il y a d'eſpèces de Tragédies ; car l'Épo» pée peut être ſimple ou implexe, morale ou pathéti» que ». Il ajoûte que « l'Épopée a les mêmes parties » que la Tragédie; car elle a ſes péripéties, ſes recon» noiſſances, ſes paſſions » ; d'où il conclut que » l'Épopée ne diffère de la tragédie que par ſon éten» due & par la forme de ſes vers » : & il en donne pour exemple, d'un côté le ſujet de l'Odiſſée dénué de ſes épiſodes, & tel qu'Homere l'eût conçu s'il eût voulu le mettre au théâtre ; de l'autre, celui de l'Iphigénie en Tauride, avant d'être accommodé au théâtre, & tel qu'il dépendoit d'Euripide d'en faire un poème épique ou un poème dramatique, à ſon choix.

En ſuivant ſon idée pour la dèvelopper, eſſayons de diſpoſer le ſujet de l'Iphigénie, comme Euripide l'eût diſpoſé lui-même s'il en eût voulu faire un poème en récit.

Oreſte, couvert du ſang de ſa mère & pourſuivi par les Euménides, cherche un refuge dans le temple d'Apollon, de ce dieu qui l'a pouſſé au crime. Il embraſſe ſon autel, l'implore, lui offre un ſacrifice ; & l'oracle, interrogé, lui ordonne, pour expiation, d'aller enlever la ſtatue de Diane profanée dans la Tauride.

Oreſte prend congé d'Électre : il ne veut pas que Pilade le ſuive : Pilade ne veut point l'abandonner. Ce jeune prince quitte un père accablé de vieilleſſe dont il eſt l'appui, une mère tendre dont il fait les délices, & qui tous deux l'encouragent, en le baignant de larmes, à ſuivre un ami malheureux. Oreſte, préſent à leurs adieux, ſe ſent déchirer le cœur aux noms de fils, de père, & de mère.

Il s'embarque avec ſon ami ; & ſi le petit voyage d'Ulyſſe & d'Énée eſt traverſé par tant d'obſtacles, quelles reſſources n'a pas ici le poète pour varier celui d'Oreſte ? Qu'on s'imagine ſeulement qu'il s'embarque à ce même port de l'Aulide, où l'on croit que ſa ſœur a été immolée ; qu'il traverſe la mer Égée, où ſon père & tous les héros de la Grèce ont été ſi long temps le jouet des ondes ; qu'il la parcourt à la vûe de Scyros, où l'on avoit caché le jeune Achille ; à la vûe de Lemnos, où Philoctète avoit été abandonné ; à la vûe de Lesbos, où les grecs avoient commencé de ſignaler leur vengeance ; à la vûe du rivage de Troie, dont la cendre fume encore. Quelle carrière pour le génie du poète !

Aux incidents naturels qui peuvent retarder tour à tour & favoriſer l'entrepriſe d'Oreſte, ajoutez la haine des dieux ennemis du ſang d'Agamemnon, la faveur des dieux qui le protègent, les furies attachées aux pas d'Oreſte, & qui viennent l'agiter toutes les fois qu'il veut s'oublier dans les plaiſirs ou dans le repos. Tous ces agents ſurnaturels vont mêler à l'*action* du poème un merveilleux, déja fondé ſur la vérité relative & adopté par l'opinion.

Cependant Thoas épouvanté par la voix des dieux, qui lui annonce qu'un étranger lui arrachera le ſceptre & la vie, Thoas ordonne que tous ceux que leur mauvais ſort ou leur mauvais deſſein amèneront dans la Tauride, ſoient immolés ſur l'autel de Diane. Iphigénie en eſt la prêtreſſe ; elle a horreur de ces ſacrifices ; & après avoir employé tout ce que l'humanité a de plus tendre, & la religion de plus touchant, pour fléchir l'ame du tyran : « Non, lui-dit-elle, » Diane n'eſt point une divinité ſanguinaire : & qui » le ſait mieux que moi ? » Alors elle lui raconte comment deſtinée elle-même à être immolée ſur ſon autel, elle en a été enlevée par cette divinité bienfaiſante. « Jugez, conclut Iphigénie, ſi Diane ſe plairoit à » voir couler un ſang qu'elle ne demande pas, puiſ» qu'elle n'a pu voir répandre le ſang qu'elle avoit » demandé par la voix même des oracles ». Le tyran perſiſte. Oreſte & Pilade abordent dans ſes États : ils ſont arrêtés, conduits à l'autel, & le poème eſt terminé par la tragédie d'*Euripide*, dont je n'ai fait juſqu'ici que dèvelopper l'avant ſcène.

On voit, par cet exemple, que l'*action* de l'Épopée n'eſt que l'*action* de la Tragédie, plus étendue & priſe de plus loin.

Le Taſſe ne penſoit pas ainſi. *Il poëma heroïco*, dit-il, *e una imitatione de azione illuſtre*, *grande*, *e perfetta*, *fatta narrando con altiſſimo verſo*, *affine di mover gli animi con la maraviglia*, *e di giovar dilettando.* Il regarde le merveilleux comme la ſource du pathétique de l'Épopée ; & laiſſant à la Tragédie la terreur & la pitié, il réduit le poème héroïque à l'admiration, le plus froid des ſentiments de l'ame. S'il eût mis ſa théorie en pratique, ſon poème n'auroit pas tant de charmes. Quelque admiration qu'inſpire l'héroïſme, quelque ſurpriſe que nous cauſe le merveilleux répandu dans les fables d'Ho-

mère, de Virgile, & du Tasse lui-même, l'intérêt en seroit bien foible, sans les épisodes terribles & touchants qui le raniment par intervalles; & ces poètes l'ont si bien senti, qu'ils ont eu recours à chaque instant à quelque nouvelle scène tragique. Retranchez de l'Iliade les adieux d'Andromaque & d'Hector, la douleur d'Achille sur la mort de Patrocle, & son entrevûe avec le vieux Priam; retranchez de l'Enéide les épisodes de Laocoon & de ses enfants, de Didon, de Marcellus, d'Euriale, & de Pallas; retranchez de la Jérusalem la mort de Dudon, celle de Clorinde, l'amour & la douleur d'Armide; & voyez ce que devient l'intérêt de l'*action* principale, réduite à l'admiration que peut causer le merveilleux des faits ou la beauté des caractères. On se lasse bientôt d'admirer des héros que l'on ne plaint pas, on ne se lasse jamais de plaindre des héros qu'on admire & qu'on aime. L'aliment de l'intérêt, soit épique soit dramatique, est donc la crainte & la pitié. Il est vrai que la beauté des caractères y contribue, mais elle n'y suffit pas: *Concorre la miseria delle azioni insieme con la bonta di costumi.*

La règle la plus sûre dans le choix du sujet de l'Épopée, est donc de le supposer au théâtre & de voir l'effet qu'il y produiroit. S'il est vraiment tragique & théâtral, son intérêt se répandra sur les épisodes; au lieu que, s'il n'avoit rien de pathétique par lui-même, en vain les épisodes seroient intéressants, chacun d'eux ne communiqueroit à l'*action* qu'une chaleur accidentelle, qui s'éteindroit à chaque instant, & qu'on seroit obligé de ranimer sans cesse par quelque épisode nouveau.

C'est, direz-vous, donner à l'Épopée des bornes trop étroites que de la réduire aux sujets tragiques. Mais l'on verra que, sans compter la Tragédie grèque, celle, dis-je, où tout se conduit par la fatalité, j'en ai distingué trois genres, dans lesquels sont compris, je crois, tous les intérêts du cœur humain. Si ce n'est pas l'homme en proie à ses passions, ce sera l'innocence ou la vertu éprouvée par le malheur, ou poursuivie par le crime; ce sera la bonté mêlée de foiblesse, entourée des pièges du plaisir & du vice, & obligée d'immoler sans cesse de doux penchants à de tristes devoirs. Or il y a peu de sujets intéressants qui ne reviennent à l'une de ces trois situations, ou mieux encore à quelqu'une de celles qui résultent de leur mélange.

L'*action* de la Tragédie doit être importante & mémorable; de même & plus essenciellement encore celle de l'Épopée. Or cette importance consiste dans la grandeur des motifs, & dans l'utilité de l'exemple.

Mais il faut bien se souvenir que l'intérêt commun ne nous attache que par des affections personnelles; & dans une *action* publique, quelque importante qu'elle soit, il est plus avantageux qu'on ne pense d'introduire quelquefois des épisodes pris dans la classe des hommes obscurs: leur simplicité noblement exprimée a quelque chose de plus touchant que la dignité des mœurs héroïques. Qu'un héros fasse de grandes choses, on s'y attendoit, on n'en est point surpris: mais que d'une ame vulgaire naissent des sentiments sublimes, la nature qui les produit seule s'en applaudit davantage, & l'humanité se complaît dans ces exemples qui l'honorent.

Le moment le plus pathétique de la conjuration de Portugal, n'est pas celui où tout un peuple, armé dans un instant, se soulève & brise ses chaînes; mais celui où une femme obscure paroît tout à coup, avec ses deux fils, au milieu de l'assemblée des conjurés, tire deux poignards de dessous sa robe, les remet à ses deux enfants, & leur dit: « Ne me les rapportez que teints du sang des Espagnols ». Combien de traits plus courageux, plus honorables, plus touchants que la plupart de ceux que consacre l'Histoire, demeurent plongés dans l'oubli! & quel trésor pour la Poésie, si elle avoit soin de les recueillir!

Indépendamment de ces exemples répandus dans l'Épopée, l'*action* principale doit se terminer à une moralité, dont elle soit le développement; & plus cette vérité morale aura de poids, plus la fable aura d'importance. *Voyez* MORALITÉ.

Un effet naturel de l'*action* dramatique, c'est de produire la pantomime: mais la pantomime n'est pas l'*action*; & lorsque d'une pièce où il y a beaucoup de mouvements, de tableaux, de jeu de théâtre, on dit qu'il y a beaucoup d'*action*, on tombe dans une méprise qui peut être de conséquence.

Il y a un tragique d'incidents, comme il y a un comique de rencontres. Or le jeu de théâtre qui résulte de l'un & de l'autre, peut être ou pathétique ou plaisant, & ne remplir l'objet ni de la Tragédie ni de la Comédie.

Le premier procédé de l'art de la Comédie, a été d'ajuster ensemble des évènements propres à exciter le rire. Le premier procédé de la Tragédie a été de même de composer des tableaux propres à inspirer la compassion ou la terreur. Mais ce moyen de l'art n'en étoit pas la fin; & c'est à quoi l'art s'est mépris lui-même dans son enfance, lorsqu'il n'avoit encore l'idée ni de sa puissance ni de sa dignité: c'est à quoi, dans sa décadence, il se méprend encore, lorsque les grands talents, qui l'avoient porté à son comble, n'existent plus pour l'y soutenir, & que les grands principes du goût, oblitérés par de fausses opinions ou par de mauvaises habitudes, ont disparu avec les grands talents.

Si une suite de surprises & de méprises divertissantes formoient seules la bonne Comédie, l'*Étourdi & le Cocu imaginaire* seroient préférables au *Misanthrope; le Baron d'Albicrac*, *la Femme juge & partie*, *le Légataire* seroient au moins à côté du *Tartuffe;* les scènes nocturnes d'Arlequin & de Scapin seroient du bon comique. Si une suite d'incidents, de situations terribles ou touchantes, faisoient la bonne Tragédie, plusieurs de nos drames modernes l'emporteroient sur *Athalie*, *Britannicus*, *Cinna*; la meilleure des tragédies, au moins du côté de l'*action*, seroit celle dont on pourroit faire le tableau le plus capable d'émouvoir; & les *Horaces* d'où

l'on n'a pu tirer qu'un ballet froid, confus, & vague, le cèderoient à *Médée*, dont on a fait en pantomime un ſpectacle très-effrayant. Il n'en eſt pas ainſi. Pourquoi ? Et qu'eſt-ce donc qui fait la beauté de l'*action* dramatique, indépendamment du tableau & du mouvement théâtral ? Je l'ai dit : l'*action* dramatique ſe paſſe dans l'ame des acteurs. Or, pour ſe produire au dehors & ſe rendre préſente à l'ame des ſpectateurs, elle a deux ſignes, la parole & le geſte : ce qu'elle a de plus fort, mais de plus vague, & de plus commun, frappe les yeux. Ce qu'elle a de ſublime, de délicat, & de profond, les traits de caractère, la peinture des mœurs, les nuances des ſentiments, les gradations, les alternatives, le mélange des intérêts, le choc des paſſions, leurs révolutions diverſes, ne ſont pas des objets viſibles ; le jeu muet peut les indiquer, mais ne les exprime jamais bien. L'*action* dramatique intéreſſera donc plus ou moins l'oreille ou les yeux, ſelon qu'elle ſera plus ou moins favorable à la peinture ou à l'éloquence.

Les impreſſions faites ſur l'ame par l'entremiſe de l'oreille ſont plus *lentes ;* Horace l'a dit : mais, par là même, elles peuvent être plus profondes & plus durables. Celles qui paſſent par les yeux, ſont vives, ſoudaines, rapides, mais par là même fugitives. La penſée a des accroiſſements ; la ſenſation n'en a pas : l'une germe dans les eſprits, l'autre eſt ſtérile & infructueuſe. Or les yeux n'introduiſent que des ſenſations ; l'oreille tranſmet des penſées. Enfin les paſſions les plus pittoreſques & les plus pantomimes ne ſont pas toujours celles d'où l'éloquence tire ſes plus beaux mouvements, ſes plus belles gradations, ſes développements les plus intéreſſants, ſes traits les plus ſublimes. Or c'eſt dans cette fécondité de l'*action* dramatique que ſa beauté réſide ; & c'eſt là ce qui la diſtingue de l'*action* pantomime, qui ne parle qu'aux yeux.

Un mouvement groſſier de jalouſie, de dépit, de fureur, peut s'exprimer ſans équivoque par le ſeul geſte & le jeu du viſage. Mais ces ſucceſſions graduées, ces réflexions, ces retours, ces contraſtes, ces mélanges de paſſions, en un mot cette analyſe du cœur humain qui fait la beauté inimitable des rôles de Didon, d'Ariane, de Phèdre, d'Hermione, *&c.* tout cela, dis je, n'eſt pas fait pour les yeux ; & c'eſt pourtant là le ſublime & le propre de l'*action.* Qu'on la réduiſe en pantomime, il n'y a plus rien que de commun. Aux yeux, la Phèdre de Racine ſeroit la même que celle de Pradon : elle ſeroit bien pis encore ; elle ſeroit la Phèdre de tel & de tel ſpectateur, qui, en s'expliquant le jeu muet de l'actrice, lui prêteroit ſes mœurs, ſes ſentiments, & ſon langage.

On a pu voir que, dans le ballet des *Horaces*, tout le génie de Corneille étoit perdu. Aucun des ſentiments, ni d'Horace le père, ni d'Horace le fils, ni de Camille, n'étoit rendu nettement ni ne pouvoit l'être. Aſſurément, ce n'eſt pas que l'action ne ſoit vive & tragique, ſurtout depuis la ſcène du *qu'il mourut*, juſques à la mort de Camille. Mais le moyen d'exprimer par le geſte les mouvements de l'ame du vieil Horace & de ſa fille ? La pantomime eſt un canevas que chaque ſpectateur remplit dans ſa penſée. Or, quand le parterre ſeroit plein d'hommes de génie, & d'un génie égal à celui de Corneille, ils ſeroient encore loin de ſuppléer à la méditation du poète dans le ſilence du cabinet. Il en eſt de même de la Comédie. Que ſeroit-ce que l'*action* muette du *Miſanthrope*, & même du *Tartuffe ?* On exprimeroit dans l'*Avare* l'enlèvement de la caſſette & le déſeſpoir d'Harpagon ; mais ſa ſcène avec Euphroſine, mais ſes perplexités ſur le dîner qu'il doit donner à Marianne, mais l'artifice qu'il emploie pour tirer de ſon fils l'aveu de ſon amour, mais leur rencontre chez l'uſurier ; ſont-ce là des jeux de théâtre ? & cependant c'eſt de l'*action.* Rien de plus mouvant ſur la ſcène que le comique eſpagnol & italien ; Molière y renonça dès qu'il ſe ſentit du génie. Il reconnut que l'*action* comique tiroit ſa force & ſa beauté des mœurs ; & que, pour faire rire les honnêtes gens, c'étoit à l'eſprit qu'il devoit s'adreſſer, moins par les yeux que par l'oreille.

Le but de l'*action* dramatique, ſon utilité, ſon attrait, ſon intérêt durable, eſt de corriger les mœurs par l'imitation des mœurs : c'eſt là le grand fruit du ſpectacle ; & ſans cela le plaiſir qu'on y éprouve ſeroit puérile & momentané.

La belle contexture de l'*action* dramatique eſt donc un enchaînement de ſituations, qui donne lieu à mettre en évidence ou le danger de nos paſſions, ou le ridicule de nos foibleſſes, de nos travers, & de nos vices. Or tout cela demande des développements que le geſte n'exprime point. Qu'on ſe rappelle les plus belles ſcènes de l'un & de l'autre théâtre : c'eſt l'éloquence qui en fait le prix ; & c'eſt la ſituation morale qui eſt la ſource de l'éloquence. C'eſt ce que ne ſentoit pas celui qui, après la déclaration de Phèdre à Hyppolite, diſoit à ſon voiſin : *Voilà bien des paroles perdues*. Ce mot renferme tout le ſyſtême de ceux qui mettent la pantomime à la place de l'éloquence des paſſions.

Je ne dis pas que la même *action* ne puiſſe en même temps parler aux yeux & à l'eſprit : ſi elle réunit ces deux moyens, l'impreſſion n'en eſt que plus vive ; & c'eſt peut-être un avantage qu'on a trop ſouvent négligé. Mais je dis que le jeu de théâtre eſt, comme la parole, une façon de s'exprimer ; que l'un rend ce que l'*action* a de plus matériel, de plus commun, & de plus vague ; l'autre, ce qu'elle a de plus ſpirituel, de plus noble, de plus exquis ; mais que ni l'un ni l'autre ſigne ne doit être pris pour la choſe, c'eſt à dire, pour l'*action* même ; & que, s'il faut choiſir ou d'un ſpectacle plus intéreſſant à la vûe qu'à la penſée, ou d'un ſpectacle plus intéreſſant à la penſée qu'à la vûe, il n'y a point à balancer : le premier aura ſon ſuccès, mais le ſuccès de la pantomime, après laquelle il ne reſte rien. Ainſi, celui qui, après avoir rempli un canevas de pantomime, nous dira que ſa pièce eſt faite pour être jouée & non pour être lue, ſe placera lui-même dans le nombre des compoſiteurs de ballets.

Le ſpectacle n'eſt qu'un moyen de l'éloquence poétique ; & quoique ſon objet immédiat ſoit d'amuſer, de plaire, d'émouvoir, ce n'eſt point encore là ſa fin ultérieure : cette fin eſt de renvoyer le ſpectateur plus éclairé, plus ſage, meilleur, s'il eſt poſſible, au moins plus riche de penſées & de ſentiments vertueux.

Le plaiſir d'être ému ou réjouï, n'eſt que le miel dont on arroſe le bord du vaſe où eſt contenue la liqueur ſalutaire. Un peuple enfant ſuce le miel, & s'en tient là. Un peuple raiſonnable veut autre choſe qu'un amuſement ſtérile & frivole. L'un va rire à une mauvaiſe farce, ou s'attendrir à un mauvais drame : l'autre veut dans le ridicule une inſtruction qui l'avertiſſe, une leçon qui le corrige, au moins une peinture ingénieuſe & vraie, qui, en flattant ſa malignité, aiguiſe ſon eſprit, & perfectionne ſa raiſon ; il veut de même dans le pathétique un ſpectacle qui laiſſe des impreſſions utiles, qui lui élève l'eſprit & l'ame, qui l'occupe, long temps après, de ſouvenirs intéreſſants, de réflexions ſages, ou de grandes idées, en un mot, qui l'inſtruiſe en même temps qu'il l'attendrit. (*M.* Marmontel).

* ACTION, ACTE. *Synonymes.*

Action ſe dit indifféremment de tout ce qu'on fait, commun ou extraordinaire. *Acte* ſe dit ſeulement de ce qu'on fait de remarquable.

C'eſt plus par ſes *actions* que par ſes paroles qu'on découvre les ſentiments de ſon cœur. C'eſt un *acte* héroïque de pardonner à ſes ennemis, lorſqu'on eſt en état de s'en venger.

Le ſage ſe propoſe dans toutes ſes *actions* une fin honnête : les princes doivent marquer les diverſes époques de leur vie par des *actes* de vertu & de grandeur.

On dit une *action* vertueuſe, & une bonne & mauvaiſe *action* ; mais on dit un *acte* de vertu, ou un *acte* de bonté.

On fait une bonne *action*, en cachant les défauts du prochain ; c'eſt l'*acte* de charité le plus rare parmi les hommes.

Tout le mérite de nos *actions* vient du motif qui les produit, & de leur conformité à la loi éternelle ; mais toute leur gloire eſt due aux circonſtances avantageuſes qui les accompagnent, & à la faveur qu'elles trouvent dans les préventions humaines. Quelques empereurs ſe ſont imaginé faire des *actes* d'une inſigne piété, en perſécutant ceux de leurs ſujets qui étoient d'une religion différente de la leur ; d'autres ont ſeulement cru faire par là des *actes* d'une politique indiſpenſable : mais ils ne paſſent tous que pour avoir fait en cela des *actes* de cruauté.

Un petit acceſſoire de ſens phyſique ou hiſtorique diſtingue encore ces deux mots ; celui d'*Action* ayant plus de rapport à la puiſſance qui agit, & celui d'*Acte* en ayant davantage à l'effet produit par cette puiſſance ; ce qui rend l'un propre à devenir attribut de l'autre. De façon qu'on parleroit avec juſteſſe, en diſant que nous devons conſerver dans nos *actions* la préſence d'eſprit, & faire enſorte qu'elles ſoient toutes ou des *actes* de bonté ou des *actes* d'équité. (*L'abbé* Girard.)

(N.) ACTIONS (bonnes), BONNES ŒUVRES. *Syn.*

L'un s'étend bien plus loin que l'autre. Nous entendons par *Bonnes actions*, tout ce qui ſe fait par un principe de vertu : nous n'entendons guère par *Bonnes œuvres*, que certaines actions particulières qui regardent la charité du prochain.

C'eſt une *bonne action*, que de ſe déclarer contre le relâchement des mœurs & de faire la guerre au vice ; c'eſt une *bonne action*, que de réſiſter à une violente tentation de plaiſir ou d'intérêt : mais ce n'eſt pas ce qu'on appelle préciſément une *bonne œuvre.* Soulager les malheureux, viſiter les malades, conſoler les affligés, inſtruire les ignorants, c'eſt faire des *bonnes œuvres :* on fait des *bonnes œuvres*, quand on va aux priſons & aux hopitaux dans un eſprit de charité.

Toute bonne œuvre eſt une *bonne action* ; mais toute *bonne action* n'eſt pas une *bonne œuvre*, à parler exactement. (*Bouhours, Rem. nouv.* Tom. II.)

(N.) ACTIVEMENT, adv. Dans le ſens actif. Quand un mot, également ſuſceptible du ſens actif & du ſens paſſif, eſt employé dans le premier ſens, les grammairiens diſent qu'il eſt pris *activement* ; & dans le ſecond ſens, qu'il eſt pris *paſſivement.*

*L'*Amour *de Dieu pour les hommes eſt immenſe ; l'*Amour *de Dieu doit l'emporter ſur toutes nos affections :* le nom *amour*, dans ces deux exemples, a deux ſens différents ; dans le premier, il eſt pris *activement*, & ſignifie l'*amour* par lequel Dieu aime les hommes ; dans le ſecond, il eſt pris *paſſivement*, & ſignifie l'*amour* par lequel Dieu eſt aimé de nous.

L'air durcit *le corail ; le chêne* durcit *dans l'eau :* le verbe *durcit* eſt pris *activement* dans la première phraſe, & ſignifie *rend dur* ; il eſt pris *paſſivement* dans la ſeconde, & ſignifie *eſt rendu dur, devient dur.*

Il y a dans notre langue beaucoup de mots, & ſpécialement des verbes, ſuſceptibles de ces deux ſens, & dont l'acception eſt toujours déterminée par les circonſtances. *Voyez* Moyen. (*M.* Beauzée.)

AD, (*Gram.*) prépoſition latine qui ſignifie *à*, *auprès*, *pour*, *vers*, *devant.* Cette prépoſition entre auſſi dans la compoſition de pluſieurs mots, tant en latin qu'en françois ; *amare*, aimer ; *adamare*, aimer fort ; *addition*, *donner*, *adonner* ; (on écrivoit autrefois *addonner*), *s'appliquer à*, *s'attacher*, (ſe livrer) : *cet homme eſt adonné au vin*, *au jeu*, &c.

Quelquefois le *d* eſt ſupprimé, comme dans *aligner*, *aguerrir*, *améliorer*, *anéantir ;* on conſerve le *d* lorſque le ſimple commence par une voyelle, ſelon ſon étymologie ; *adopter*, *adoption*, *adhérer*,

adhésion, *adapter*; & dans les mots qui commencent par *m*, *admettre*, *admirer*, *administrer*, *administration*; & encore dans ceux qui commencent par les consonnes *j* & *v*; *adjacent*, *adjectif*, *adverbe*, *adversaire*, *adjoint*: autrefois on prononçoit *advent*, *advis*, *advocat*; mais depuis qu'on ne prononce plus le *d* dans ces trois derniers mots, on le supprime aussi dans l'écriture.

Le méchanisme des organes de la parole a fait que le *d* se change en la lettre qui commence le mot simple, selon l'étymologie; ainsi, on dit *accumuler*, *affirmer*, *affaire* (ad faciendum) *affamer*, *aggréger*, *annexer*, *annexe*, *applanir*, *arroger*, *arriver*, *associer*, *attribuer*. Par la même méchanique le *d* étoit changé en *c* dans *acquérir*, *acquiescer*, parce que dans ces deux mots le *q* est le *c* dur; mais aujourd'hui on prononce *aquérir*, *aquiescer*. (*M.* DU *MARSAIS*.)

ADAGE, s. m. *Belles-Lettres*, c'est un proverbe ou une sentence populaire que l'on dit communément. *Voyez* PROVERBE, *&c*. Ce mot vient de *ad* & *agor*, suivant Scaliger, *quod agatur ad aliud signandum*, parce que l'on s'en sert pour signifier autre chose.

Erasme a fait une vaste & précieuse collection des *adages* grecs & latins, qu'il a tirés de leurs poètes, orateurs, philosophes, *&c*.

Adage & *proverbe*, signifient la même chose: mais l'*adage* est différent de la *sentence* ou de l'*apophthegme*. (*L'abbé* MALLET.)

(N.) ADHÉRANT, ATTACHÉ, ANNEXÉ. *Syn.*

Une chose est *adhérante* par l'union que produit la nature, ou par celle qui vient du tissu & de la continuité de la matière. Elle est *attachée* par des liens arbitraires, mais réels, avec lesquels on la fixe dans la place ou dans la situation où l'on veut qu'elle demeure. Elle est *annexée* par une simple jonction morale, effet de la volonté & de l'institution humaine.

Les branches sont *adhérantes* au tronc; & la statue l'est à son piédestal, lorsque le tout est d'un seul morceau. Les voiles sont *attachées* au mât, & les tapisseries aux murs. Il y a des emplois & des bénéfices *annexés* à d'autres pour les rendre plus considérables.

Adhérant est du ressort de la Physique, par conséquent toujours pris dans le sens littéral (*a*). *Attaché* est totalement de l'usage ordinaire; il s'emploie assez communément & fréquemment dans le sens figuré. *Annexé* tient un peu du style législatif, & passe quelquefois du littéral au figuré.

Les excroissances qui se forment sur les parties du corps animal, sont plus ou moins *adhérantes*, selon la profondeur de leurs racines. Il n'est pas encore décidé que l'on soit plus fortement *attaché* par les liens de l'amitié que par ceux de l'intérêt, les inconstants n'étant pas moins rares que les ingrats. Il semble que l'air fanfaron soit *annexé* à la fausse bravoure; & la modestie, au vrai mérite. (*L'abbé* GIRARD.)

* ADJECTIF, IVE. adj. On le prend presque toujours substantivement. Ce mot vient du latin *adjectus* (ajouté), parce qu'en effet le nom *adjectif* est toujours ajouté à un nom substantif qui est ou exprimé ou sousentendu (*M.* DU *MARSAIS*.)

(¶ Ce langage suppose que les noms se soudivisent en substantifs & *adjectifs*, que les uns sont noms comme les autres, & que ce ne sont pas deux parties d'oraison différentes. Mais il est prouvé ailleurs (*voyez* GENRE & SUBSTANTIF) que ce sont des parties d'oraison différentes, & que le nom substantif n'est qu'une espèce subalterne opposée au nom abstractif. *Voyez* ABSTRACTIF.) (*M.* BEAUZÉE.)

L'*adjectif* est un mot qui donne une qualification au substantif; il en désigne la qualité ou manière d'être. Or comme toute qualité suppose la substance dont elle est qualité, il est évident que tout *adjectif* suppose un substantif: car il faut être, pour être tel. Que si nous disons, *le beau vous touche*, *le vrai doit être l'objet de nos recherches*, *le bon est préférable au beau*, &c. il évident que nous ne considérons même alors ces qualités qu'en tant qu'elles sont attachées à quelque substance ou suppôt: *le beau*, c'est à dire, *ce qui est beau*; *le vrai*, c'est à dire, *ce qui est vrai*, &c. En ces exemples, *le beau*, *le vrai*, &c. ne sont pas de purs *adjectifs*; ce sont des *adjectifs* pris substantivement qui désignent un suppôt quelconque en tant qu'il est ou beau, ou vrai, ou bon, *&c*. Ces mots sont donc alors en même temps *adjectifs*, & substantifs: ils sont substantifs, puisqu'ils désignent un suppôt, *le*..... ils sont *adjectifs*, puisqu'ils désignent ce suppôt en tant qu'il est tel.

Il y a autant de sortes d'*adjectifs* qu'il y a de sortes de qualités, de manières, & de relations que notre esprit peut considérer dans les objets.

Nous ne connoissons point les substances en elles-mêmes, nous ne les connoissons que par les impressions qu'elles font sur nos sens, & alors nous disons que les objets sont *tels*, selon le sens que ces impressions affectent. Si ce sont les yeux qui sont affectés, nous disons que l'objet est coloré, qu'il est ou blanc, ou noir, ou rouge, ou bleu, *&c*. Si c'est le goût, le corps est ou doux, ou amer, ou aigre, ou fade, *&c*. Si c'est le tact, l'objet est ou rude, ou poli; ou dur, ou mou; gras, huileux, ou sec; *&c*.

Ainsi, ces mots *blanc*, *noir*, *rouge*, *bleu*, *doux*, *amer*, *aigre*, *fade*, &c. sont autant de qualifications que nous donnons aux objets, & sont par conséquent autant de noms *adjectifs*. Et parce que ce sont les

---

(*a*) Ce que l'on dit ici d'*Adhérant*, n'est vrai qu'autant qu'on le regarde comme synonyme d'*Attaché* ou d'*Annexé*: car *Adhérant* s'emploie substantivement pour signifier celui qui est du sentiment ou du parti de quelqu'un; & alors ce mot n'est plus dans le sens littér l. Dans ce premier sens, il exprime une action naturelle; dans le sens figuré, une union purement accidentelle. (*M.* BEAUZÉE.)

impressions que les objets physiques font sur nos sens, qui nous font donner à ces objets les qualifications dont nous venons de parler, nous appellerons ces sortes d'*adjectifs*, *Adjectifs physiques*.

Remarquez qu'il n'y a rien dans les objets qui soit semblable au sentiment qu'ils excitent en nous. Seulement les objets sont tels qu'ils excitent en nous telle sensation, ou tel sentiment, selon la disposition de nos organes & selon les lois du méchanisme universel. Un aiguille est telle que, si la pointe de cette aiguille est enfoncée dans ma peau, j'aurai un sentiment de douleur : mais ce sentiment ne sera qu'en moi, & nullement dans l'aiguille. On doit en dire autant de toutes les autres sensations.

Outre les *adjectifs* physiques il y a encore les *adjectifs métaphysiques* qui sont en très-grand nombre, & dont on pourroit faire autant de classes différentes qu'il y a de sortes de vûes sous lesquelles l'esprit peut considérer les êtres physiques & les êtres métaphysiques.

Comme nous sommes accoutumés à qualifier les êtres physiques en conséquence des impressions immédiates qu'ils font sur nous, nous qualifions aussi les êtres métaphysiques & abstraits en conséquence de quelque considération de notre esprit à leur égard. Les *adjectifs* qui expriment ces sortes de vûes ou considérations, sont ceux que j'appelle *Adjectifs métaphysiques*, ce qui s'entendra mieux par des exemples.

Supposons une allée d'arbres au milieu d'une vaste plaine : deux hommes arrivent à cette allée, l'un par un bout, l'autre par le bout opposé ; chacun de ces hommes regardant les arbres de cette allée dit, *voilà le premier* ; de sorte que l'arbre que chacun de ces hommes appelle le *premier* est le *dernier* par rapport à l'autre homme. Ainsi, *premier*, *dernier*, & les autres noms de nombre ordinal, ne sont que des *adjectifs* métaphysiques : ce sont des *adjectifs* de relation & de rapport numéral.

Les noms de nombre cardinal, tels que *deux*, *trois*, &c. sont aussi des *adjectifs* métaphysiques, qui qualifient une collection d'individus.

Mon, *ma*, *ton*, *ta*, *son*, *sa*, &c. sont aussi des *adjectifs* métaphysiques, qui désignent un rapport d'appartenance ou de propriété, & non une quantité physique & permanente des objets.

Grand & *petit* sont encore des *adjectifs* métaphysiques : car un corps, quel qu'il soit, n'est ni grand ni petit en lui-même ; il n'est appelé *tel* que par rapport à un autre corps Ce à quoi nous avons donné le nom de *grand* a fait en nous une impression différente de celle que ce que nous appelons *petit* nous a faite ; c'est la perception de cette différence qui nous a donné lieu d'inventer les noms de *grand*, de *petit*, de *moindre*, &c.

Différent, *pareil*, *semblable*, sont aussi des *adjectifs* métaphysiques qui qualifient les noms substantifs en conséquence de certaines vûes particulières de l'esprit. *Différent* qualifie un nom précisément en tant que je sens que la chose n'a pas fait en moi des impressions pareilles à celles qu'un autre y a faites. Deux objets tels que j'apperçois que l'un n'est pas l'autre, font pourtant en moi des impressions pareilles en certains points : je dis qu'ils sont semblables en ces points-là, parce que je me sens affecté à cet égard de la même manière ; ainsi, *semblable* est un *adjectif* métaphysique.

Je me promène tout autour de cette ville de guerre, que je vois enfermée dans ses remparts : j'apperçois cette campagne bornée d'un côté par une rivière & d'un autre par une forêt : je vois ce tableau enfermé dans son cadre, dont je puis même mesurer l'étendue & dont je vois les bornes : je mets sur ma table un livre, un écu ; je vois qu'ils n'occupent qu'une petite étendue de ma table, que ma table même ne remplit qu'un petit espace de ma chambre, & que ma chambre est renfermée par des murailles : enfin tout corps me paroît borné par d'autres corps, & je vois une étendue au delà. Je dis donc que ces corps sont *bornés*, *terminés*, *finis* ; ainsi, *borné*, *terminé*, *fini*, ne supposent que des bornes & la connoissance d'une étendue ultérieure.

D'un autre côté, si je me mets à compter quelque nombre que ce puisse être, fût-ce le nombre des grains de sable de la mer & des feuilles de tous les arbres qui sont sur la surface de la terre, je trouve que je puis encore y ajouter, tant qu'enfin, las de ces additions toujours possibles, je dis que ce nombre est *infini*, c'est à dire, qu'il est tel, que je n'en apperçois pas les bornes & que je puis toujours en augmenter la somme totale. J'en dis autant de tout corps étendu, dont notre imagination peut toujours écarter les bornes & venir enfin à l'étendue infinie. Ainsi, *infini* n'est qu'un *adjectif* métaphysique.

Parfait est encore un *adjectif* métaphysique. L'usage de la vie nous fait voir qu'il y a des etres qui ont des avantages que d'autres n'ont pas : nous trouvons qu'à cet égard ceux-ci valent mieux que ceux-là. Les plantes, les fleurs, les arbres, valent mieux que les pierres : les animaux ont encore des qualités préférables à celles des plantes ; & l'homme a des connoissances qui l'élèvent au dessus des animaux. D'ailleurs ne sentons-nous pas tous les jours qu'il vaut mieux avoir que de n'avoir pas ? Si l'on nous montre deux portraits de la même personne, & qu'il y en ait un qui nous rappelle avec plus d'exactitude & de vérité l'image de cette personne ; nous disons que *le portrait est parlant*, qu'il est *parfait*, c'est à dire, qu'il est tel qu'il doit être.

Tout ce qui nous paroît tel que nous n'appercevons pas qu'il puisse avoir un degré de bonté & d'excellence au dela, nous l'appelons *parfait*.

Ce qui est parfait par rapport à certaines personnes, ne l'est pas par rapport à d'autres, qui ont acquis des idées plus justes & plus étendues.

Nous acquérons ces idées insensiblement par l'usage de la vie ; car dès notre enfance, à mesure que nous vivons, nous appercevons des *plus* ou des *moins*, des *bien* & des *mieux*, des *mal* & des *pis* : mais dans ces premiers temps nous ne sommes pas

pas en état de réfléchir sur la manière dont ces idées se forment par degrés dans notre esprit; & dans la suite, comme l'on trouve ces connoissances toutes formées, quelques philosophes se sont imaginé qu'elles naissoient avec nous : ce qui veut dire qu'en venant au monde nous savons ce que c'est que l'infini, le beau, le parfait, *&c.* ce qui est également contraire à l'expérience & à la raison. Toutes ces idées abstraites supposent un grand nombre d'idées particulières que ces mêmes philosophes comptent parmi les idées acquises : par exemple, comment peut-on savoir qu'*il faut rendre à chacun ce qui lui est dû*, si l'on ne sait pas encore ce que c'est que *rendre*, ce que c'est que *chacun*, & qu'il y a des biens & des choses particulières, qui, en vertu des lois de la société, appartiennent aux uns plus tôt qu'aux autres ? Cependant sans ces connoissances particulières, que ces philosophes même comptent parmi les idées acquises, peut-on comprendre le principe général ? (*M. du Marsais.*)

(¶ Les *Adjectifs*, étant destinés à être joints aux noms pour en modifier la signification, n'ont un sens bien décidé, qu'autant qu'ils sont effectivement appliqués à quelque nom appellatif, qu'ils supposent essenciellement. Or il n'y a que deux choses qui puissent être modifiées dans la signification des noms appellatifs, savoir la compréhension & l'étendue. *Voyez* ces mots. De là deux espèces générales d'*adjectifs* : les uns, destinés à modifier l'étendue des noms appellatifs, sans rien ajouter à la compréhension, indiquent positivement l'application du nom aux individus auxquels il peut convenir dans les circonstances actuelles; *le*, *la*, *les*, *tout*, *nul*, *aucun*, *chaque*, *quelque*, *un*, *deux*, *trois*, *mon*, *ton*, *son*, *ce*, *cet*, *qui*, &c. (*voyez* l'addition au mot Article); & je donne à cette espèce le nom d'*Articles* : les autres, destinés à modifier la compréhension des noms appellatifs, sans rien déterminer sur l'étendue, ajoûtent à cette compréhension une idée accessoire qui devient partie de la nature totale énoncée par la réunion du nom & de l'*adjectif*; comme *blanc*, *rouge*, *quarré*, *rond*, *doux*, *amer*, *dur*, *mou*, *sec*, *humide*, *chaud*, *froid*, *prochain*, *éloigné*, *grand*, *petit*, *premier*, *second*, *dernier*, *différent*, *pareil*, *semblable*, *parfait*, *beau*, *nécessaire*, *utile*, *possible*, *nouveau*, *dangereux*, *mien*, *tien*, *sien*, &c. & je donne à cette espèce le nom d'*Adjectifs physiques*.

Par la dénomination d'*Adjectifs physiques*, je n'entends donc pas les mêmes que M. du Marsais a distingués par ce nom; il ne le donne qu'à ceux qui énoncent l'idée précise de quelqu'une des impressions que font immédiatement sur nos sens les objets physiques; comme *blanc*, *rond*, *amer*, *dur*, *sec*, *chaud*, &c : par opposition il nomme *métaphysiques* les *adjectifs* qui énoncent une qualité qui n'est que le résultat de quelque considération de notre esprit à l'égard des êtres, comme *premier*, *pareil*, *grand*, *nouveau*, *dangereux*, &c.

Une sorte de Philosophie peut s'accommoder peut-être de cette distinction; mais je ne crois pas qu'elle puisse être d'aucune utilité dans la Logique grammaticale, ni servir en aucun cas à rendre raison des usages des *adjectifs*. Tous ceux qui servent à ajouter une idée accessoire à la compréhension du nom appellatif auquel on les joint, sont pour moi des *adjectifs physiques*, parce qu'en effet ils influent sur la nature (φύσις) de l'objet nommé : je ne distingue ces *adjectifs* que de ceux qui, sans modifier la compréhension, déterminent seulement l'étendue d'une manière ou d'une autre. On doit sentir que cette distinction tient à la nature des noms appellatifs, pour lesquels sont faits les *adjectifs* : & l'avantage qu'elle a de fournir, sur la doctrine des Articles, (*voyez* l'addition au mot Article), des principes lumineux qui font disparoitre les doutes, les incertitudes, & les exceptions, montre évidemment qu'elle n'est point inutile. (*M. Beauzée.*)

Voici encore d'autres *adjectifs* métaphysiques qui demandent de l'attention.

Un nom est *adjectif* quand il qualifie un nom substantif : or *qualifier un nom substantif*, ce n'est pas seulement dire qu'il est *rouge* ou *bleu*, *grand* ou *petit*; c'est en fixer l'étendue, la valeur, l'acception, étendre cette acception ou la restreindre, en sorte pourtant que toujours l'*adjectif* & le substantif, pris ensemble, ne présentent qu'un même objet à l'esprit. (*M. du Marsais.*)

(¶ « Un nom est *adjectif*, dit M. du Marsais, » quand il qualifie un nom substantif ». Il avoit dit un peu auparavant : « L'*adjectif* est un mot qui » donne une qualification au substantif », M. l'abbé d'Olivet, dans ses *Essais de Grammaire* (*Ed.* 1767, *pag.* 148) dit pareillement : « On appelle » *adjectif* le nom qui s'ajoûte au substantif pour le » qualifier, c'est à dire, pour marquer ce qu'il a » de propre & d'accidentel ».

Indépendamment de ce que j'ai déja remarqué ci-devant, qu'on ne doit pas regarder le substantif & l'*adjectif* comme deux espèces de nom; cette manière de parler de nos deux grammairiens, qui d'ailleurs leur est commune avec presque tous les autres, est entièrement fausse & abusive. En effet, un mot peut qualifier l'objet nommé, ou le nom même de l'objet; & il est constant que ce sont deux choses fort différentes : aussi en résulte-t-il deux espèces différentes de qualification d'*adjectifs*, que MM. du Marsais & d'Olivet confondent ici. « Qualifier un nom substantif, dit le premier, ce » n'est pas seulement dire qu'il est *rouge* ou *bleu*, » *grand* ou *petit*; c'est en fixer l'étendue, la valeur, » l'acception, étendre cette acception ou la res- » treindre ». Or, il me semble 1°. que les qualifications de *rouge* ou de *bleu*, de *grand* ou de *petit*, ne peuvent tomber que sur les objets nommés, & qu'il y auroit du faux & même du ridicule à vouloir faire entendre qu'un nom est *rouge* ou *bleu*, *grand* ou *petit* : 2°. que la détermination de l'étendue, de la valeur, de l'acception d'un nom, tombe effec-

tivement ſur le nom même & non ſur l'objet nommé ; *homme* préſente toujours la même idée de la nature humaine dans toute ces phraſes, *Parler en homme*, *Cet homme eſt inconnu*, *Pluſieurs hommes s'y ſont mépris*, *L'homme eſt mortel*, quoique l'étendue, la valeur, l'acception du nom ſoit bien différente de l'une à l'autre. Il y a donc des *adjectifs* qui modifient les objets nommés, ſans rien déterminer ſur l'étendue. Mais la façon dont s'énoncent le grammairien encyclopédiſte & l'académicien, tend à confondre les deux eſpèces, en faiſant croire que les uns & les autres qualifient les noms de la même manière. Ce que les deux eſpèces d'*adjectifs* ont de commun, c'eſt de modifier la ſignification des noms appellatifs : ce qui les diſtingue, c'eſt que les uns modifient la ſignification en qualifiant l'objet nommé, ce qui change la compréhenſion du nom ; les autres modifient la ſignification en l'appliquant aux individus, ce qui détermine l'étendue du nom.) (*M. Beauzée.*)

Au lieu que ſi je dis *liber Petri*, *Petri* fixe à la vérité l'étendue de la ſignification de *liber* : mais ces deux mots préſentent à l'eſprit deux objets différents, dont l'un n'eſt pas l'autre ; au contraire, quand je dis *le beau livre*, il n'y a là qu'un *objet réel*, mais dont j'énonce qu'il eſt beau. Ainſi, tout mot qui fixe l'acception du ſubſtantif, qui en étend ou qui en reſtreint la valeur, & qui ne préſente que le même objet à l'eſprit, eſt un véritable *adjectif*. Ainſi, *néceſſaire*, *accidentel*, *poſſible*, *impoſſible*, *tout*, *nul*, *quelque*, *aucun*, *chaque*, *tel*, *quel*, *certain*, *ce*, *cet*, *cette*, *mon*, *ma*, *ton*, *ta*, *vos*, *vôtre*, *nôtre*, & même *le*, *la*, *les*, ſont de véritables *adjectifs* métaphyſiques, puiſqu'ils modifient des ſubſtantifs, & les font regarder ſous des points de vûe particuliers. *Tout homme* préſente *homme* dans un ſens général affirmatif : *nul homme* l'annonce dans un ſens général négatif : *quelque homme* préſente un ſens particulier indéterminé : *ſon*, *ſa*, *ſes*, *vos*, &c. font conſidérer le ſubſtantif ſous un ſens d'appartenance & de propriété ; car quand je dis *meus enſis*, *meus* eſt autant ſimple *adjectif* qu'*Evandrius*, dans ce vers de Virgile :

> *Nam tibi, Timbre, caput Evandrius abſtulit enſis.*
> Æn. Liv. x. v. 394.

meus marque l'appartenance par rapport à moi, & *Evandrius* la marque par rapport à *Evandre*.

Il faut ici obſerver que les mots changent de valeur ſelon les différentes vûes que l'uſage leur donne à exprimer : *boire*, *manger* ſont des verbes ; mais quand on dit *le boire*, *le manger*, &c. alors *boire* & *manger* ſont des noms. *Aimer* eſt un verbe actif : mais dans ce vers de l'opéra d'Atis.

> J'aime, c'eſt mon deſtin d'aimer toute ma vie.

aimer eſt pris dans un ſens neutre. *Mien*, *tien*, *ſien*, étoient autrefois *adjectifs* ; on diſoit un *ſien frère*, *un mien ami* : aujourd'hui, en ce ſens, il n'y a que *mon*, *ton*, *ſon*, qui ſoient *adjectifs* ; *mien*, *tien*, *ſien*, ſont de vrais ſubſtantifs de la claſſe des pronoms, *le mien le tien*, *le ſien*. La Diſcorde, dit la Fontaine, vint,

> Avec, *Que-ſi-que-non*, ſon frère ;
> Avec, *Le-tien-le-mien*, ſon père.

Nos, *vos*, ſont toujours *adjectifs* : mais *vôtre*, *nôtre* ſont ſouvent *adjectifs*, & ſouvent pronoms, *le vôtre*, *le nôtre*. *Vous & les vôtres* ; *voilà le vôtre*, *voici le ſien & le mien* : ces pronoms indiquent alors des objets certains dont on a déja parlé.

Ces réflexions ſervent à décider ſi ces mots *Père*, *Roi*, & autres ſemblables, ſont *adjectifs* ou ſubſtantifs. Qualifient-ils ? ils ſont *adjectifs*. *Louis XVI eſt roi*, *roi* qualifie Louis XVI ; donc *roi* eſt là *adjectif*. *Le roi eſt à l'armée : le roi* déſigne alors un individu ; il eſt donc ſubſtantif. Ainſi, ces mots ſont pris tantôt adjectivement, tantôt ſubſtantivement ; cela dépend de leur ſervice, c'eſt à dire, de la valeur qu'on leur donne dans l'emploi qu'on en fait.

Il reſte à parler de la ſyntaxe des *adjectifs*. Ce qu'on peut dire à ce ſujet, ſe réduit à deux points : 1. la terminaiſon de l'*adjectif* ; 2. la poſition de l'*adjectif*.

1°. A l'égard du premier point, il faut ſe rappeler ce principe dont nous avons parlé ci-deſſus, que l'*adjectif* & le ſubſtantif mis enſemble en conſtruction, ne préſentent à l'eſprit qu'un ſeul & même individu, ou phyſique, ou métaphyſique. Ainſi, l'*adjectif* n'étant réellement que le ſubſtantif même conſidéré avec la qualification que l'*adjectif* énonce, ils doivent avoir l'un & l'autre les mêmes ſignes des vûes particulières ſous leſquelles l'eſprit conſidère la choſe qualifiée. Parle-t-on d'un objet ſingulier ? l'*adjectif* doit avoir la terminaiſon deſtinée à marquer le ſingulier. Le ſubſtantif eſt-il de la claſſe des noms qu'on appelle *maſculins* ? l'*adjectif* doit avoir le ſigne deſtiné à marquer les noms de cette claſſe. Enfin y a-t-il dans une langue une manière établie pour marquer les rapports ou points de vûe qu'on appelle *cas* ? l'*adjectif* doit encore ſe conformer ici au ſubſtantif : en un mot il doit énoncer les mêmes rapports, & ſe préſenter ſous les mêmes faces que le ſubſtantif, parce qu'il n'eſt qu'un avec lui. C'eſt ce que les grammairiens appellent *la concordance de l'adjectif avec le ſubſtantif*, qui n'eſt fondée que ſur l'identité phyſique de l'*adjectif* avec le ſubſtantif.

2°. A l'égard de la poſition de l'*adjectif*, c'eſt à dire, s'il faut le placer avant ou après le ſubſtantif, s'il doit être au commencement ou à la fin de la phraſe, s'il peut être ſéparé du ſubſtantif par d'autres mots : je réponds que dans les langues qui ont des cas, c'eſt à dire, qui marquent par des terminaiſons les rapports que les mots ont entre eux, la poſition n'eſt d'aucun uſage pour faire connoître l'identité de l'*adjectif* avec ſon ſubſtantif ; c'eſt l'ouvrage, ou plus tôt la deſtination de la terminaiſon,

elle ſeule a ce privilège. Et dans ces langues on conſulte ſeulement l'oreille pour la poſition de l'*adjectif*, qui même peut être ſéparé de ſon ſubſtantif par d'autres mots.

Mais dans les langues qui n'ont point de cas, comme le françois, l'*adjectif* n'eſt pas ſéparé de ſon ſubſtantif. La poſition ſupplée au défaut des cas.

Parve, nec invideo, ſine me, Liber, ibis in urbem.

Ovid. I. Triſt. j. 1.

Mon petit Livre, dit Ovide, tu iras donc à Rome ſans moi? Remarquez qu'en françois l'*adjectif* eſt joint au ſubſtantif, *mon petit Livre;* au lieu qu'en latin *parve*, qui eſt l'*adjectif* de *Liber*, en eſt ſéparé, même par pluſieurs mots: mais *parve* a la terminaiſon convenable pour faire connoître qu'il eſt le qualificatif de *Liber*.

Au reſte, il ne faut pas croire que dans les langues qui ont des cas, il ſoit néceſſaire de ſéparer l'*adjectif* du ſubſtantif; car d'un côté les terminaiſons les rapprochent toujours l'un de l'autre, & les préſentent à l'eſprit qui ne peut jamais les ſéparer. D'ailleurs ſi l'harmonie ou le jeu de l'imagination les ſépare quelquefois, ſouvent auſſi elles les rapproche. Ovide, qui dans l'exemple ci-deſſus ſépare *parve* de *Liber*, joint ailleurs ce même *adjectif* avec ſon ſubſtantif.

Tuque cadis, patriâ, parve Learche, manu.

Ovid. IV. Faſt. v. 490.

En françois l'*adjectif* n'eſt ſéparé du ſubſtantif que lorſque l'*adjectif* eſt attribut; comme *Louis eſt juſte*, *Phébus eſt ſourd*, *Pégaſe eſt rétif*: & encore avec *rendre*, *devenir*, *paroître*, &c.

Un vers étoit trop foible, & vous le rendez dur.
J'évite d'être long & je deviens obſcur.

Deſpréaux, art. Poët. ch. j.

Dans les phraſes, telles que celle qui ſuit, les *adjectifs* qui paroiſſent iſolés, forment ſeuls par ellipſe une propoſition particulière.

Heureux, qui peut voir du rivage
Le terrible Océan par les vents agité.

Il y a là deux propoſitions grammaticales, celui (*qui peut voir du rivage le terrible Océan par les vents agité*) eſt heureux, où vous voyez que *heureux* eſt l'attribut de la propoſition principale.

Il n'eſt pas indifférent en françois, ſelon la ſyntaxe élégante & d'uſage, d'énoncer le ſubſtantif avant l'*adjectif* ou l'*adjectif* avant le ſubſtantif. Il eſt vrai que, pour faire entendre le ſens, il eſt égal de dire *bonnet blanc* ou *blanc bonnet*: mais par rapport à l'élocution & à la ſyntaxe d'uſage, on ne doit dire que *bonnet blanc*. Nous n'avons ſur ce point d'autre règle que l'oreille exercée, c'eſt à dire, accoutumée au commerce des perſonnes de la nation qui font le bon uſage. Ainſi, je me contenterai de donner ici des exemples qui pourront ſervir de guide dans les occaſions analogues. On dit *habit rouge*; ainſi, dites *habit bleu*, *habit gris*, & non *bleu habit*, *gris habit*. On dit *mon livre*; ainſi, dites *ton livre*, *ſon livre*, *leur livre*. Vous verrez dans la liſte ſuivante *zone torride*; ainſi, dites par analogie *zone tempérée* & *zone glaciale;* ainſi des autres exemples.

LISTE DE PLUSIEURS ADJECTIFS qui ne vont qu'après leurs ſubſtantifs dans les exemples qu'on en donne ici.

Accent gaſcon. Action baſſe. Air indolent. Air modeſte. Ange gardien. Beauté parfaite. Beauté romaine. Bien réel. Bonnet blanc. Canif aiguiſé. Cas direct. Cas oblique. Chapeau noir. Chemin raboteux. Chemiſe blanche. Contrat clandeſtin. Couleur jaune. Coutume abuſive. Diable boiteux. Dîme royale. Dîner propre. Diſcours concis. Empire ottoman. Eſprit inviſible. État eccléſiaſtique. Étoiles fixes. Expreſſion littérale. Fables choiſies. Figure ronde. Forme ovale. Gage touché. Génie ſupérieur. Gomme arabique. Grammaire raiſonnée. Hommage rendu. Homme inſtruit. Homme juſte. Ile déſerte. Ivoire blanc. Ivoire jaune. Laine blanche. Lettre anonyme. Lieu inacceſſible. Faites une ligne droite. Livres choiſis. Mal néceſſaire. Matière conbuſtible. Méthode latine. Mode françoiſe. Morue fraîche. Mot expreſſif. Muſique italienne. Nom ſubſtantif. Oraiſon dominicale. Oraiſon mentale. Péché mortel. Peine inutile. Penſée recherchée. Perle contrefaite. Perle orientale. Pied fourchu. Plans deſſinés. Plants plantés. Point Mathématique. Poiſſon ſalé. Politique angloiſe. Principe obſcur. Qualité occulte. Qualité ſenſible. Queſtion métaphyſique. Raiſins ſecs. Raiſon déciſive. Raiſon péremptoire. Raiſonnement recherché. Régime abſolu. Les Sciences exactes. Sens figuré. Subſtantif maſculin. Tableau original. Terme abſtrait. Terme obſcur. Terminaiſon féminine. Terre labourée. Terreur panique. Ton dur. Trait piquant. Urbanité romaine. Urne fatale. Uſage abuſif. Verbe actif. Verre concave. Verre convexe. Vers ïambe. Viande tendre. Vin blanc. Vin cuit. Vin verd. Voix harmonieuſe. Vûe courte. Vûe baſſe. Des yeux noirs. Des yeux fendus. Zone torride, &c.

Il y a au contraire des *adjectifs* qui précèdent toujours les ſubſtantifs qu'ils qualifient, comme

Certaines gens. Grand Général. Grand capitaine. Mauvaiſe habitude. Brave ſoldat. Belle ſituation. Juſte défenſe. Beau jardin. Beau garçon. Bon ouvrier. Gros arbre. Saint Religieux. Sainte Thérèſe. Petit animal. Profond reſpect. Jeune homme. Vieux pécheur. Cher ami. Reduit à la dernière miſère. Tiers-Ordre. Triple alliance.

Je n'ai pas prétendu inſérer dans ces liſtes tous les *adjectifs* qui ſe placent les uns devant les ſubſtantifs, & les autres après: j'ai voulu ſeulement faire voir que cette poſition n'étoit pas arbitraire.

Les *adjectifs* métaphyſiques comme *le*, *la*, *les*, *ce*, *cet*, *quelque*, *un*, *tout*, *chaque*, *tel*, *quel*, *ſon*, *ſa*, *ſes*, *votre*, *nos*, *leur*, ſe placent toujours avant les ſubſtantifs qu'ils qualifient.

Les *adjectifs* de nombre précèdent aussi les substantifs appellatifs, & suivent les noms propres; *le premier homme*, *François premier*, *quatre personnes*, *Henri quatre*, pour *quatrième*: mais en parlant du nombre de nos rois, nous disons dans un sens appellatif, *qu'il y a eu quinze Louis*, *& que nous en sommes au seizième.* On dit aussi dans les citations, *livre premier*, *chapitre second;* hors de là, on dit *le premier livre*, *le second livre.*

D'autres enfin se placent également bien devant ou après leurs substantifs: *c'est un savant homme*, *c'est un homme savant*; *c'est un habile avocat* ou *un avocat habile;* & encore mieux, *c'est un homme fort savant*, *c'est un avocat fort habile:* mais on ne dit point *c'est un expérimenté avocat*, au lieu qu'on dit, *c'est un avocat expérimenté*, ou *fort expérimenté; c'est un beau livre*, *c'est un livre fort beau; ami véritable*, *véritable ami; de tendres regards*, *des regards tendres*; *l'intelligence suprême*, *la suprême intelligence; savoir profond*, *profond savoir; affaire malheureuse*, *malheureuse affaire*; &c.

Voilà des pratiques que le seul bon usage peut apprendre; & ce sont là de ces finesses qui nous échapent dans les langues mortes, & qui étoient sans doute très-sensibles à ceux qui parloient ces langues dans le temps qu'elles étoient vivantes.

La poésie, où les transpositions sont permises, & même où elles ont quelquefois des grâces, a sur ce point plus de liberté que la prose.

Cette position de l'*adjectif* devant ou après le substantif est si peu indifférente, qu'elle change quelquefois entièrement la valeur du substantif: en voici des exemples bien sensibles..

C'est une nouvelle certaine, *c'est une chose certaine*, c'est à dire, *assûrée*, *véritable*, *constante.* *J'ai appris certaine nouvelle* ou *certaines choses;* alors *certaine* répond au *quidam* des latins, & fait prendre le substantif dans un sens vague & indéterminé.

Un *honnête homme* est un homme qui a des mœurs, de la probité & de la droiture. Un *homme honnête* est un homme poli, qui a envie de plaire: *les honnêtes gens* d'une ville, ce sont les personnes de la ville qui sont au dessus du peuple, qui ont du bien, une réputation intègre, une naissance honnête, & qui ont eu de l'éducation: ce sont ceux dont Horace dit, *quibus est equus & pater & res.*

Une *sage-femme* est une femme qui est appelée pour assister les femmes qui sont en travail d'enfant. Une *femme sage* est une femme qui a de la vertu & de la conduite.

Vrai a un sens différent, selon qu'il est placé avant ou après un substantif: *Gilles est un vrai charlatan*, c'est à dire *qu'il est réellement charlatan; c'est un homme vrai*, c'est à dire, *véridique; c'est une nouvelle vraie*, c'est à dire, *véritable.*

Gentilhomme est un homme d'extraction noble; *un homme gentil*, est un homme gai, vif, joli, mignon.

Petit-maître, n'est pas un *maître petit.* *C'est un pauvre homme*, se dit par mépris d'un homme qui n'a pas une sorte de mérite, d'un homme qui néglige ou qui est incapable de faire ce qu'on attend de lui; & ce *pauvre homme* peut être *riche*, au lieu qu'*un homme pauvre* est un homme sans bien.

Un *homme galant* n'est pas toujours *un galant homme:* le premier est un homme qui cherche à plaire aux dames, qui leur rend de petits soins; au lieu qu'*un galant homme* est un *honnête homme*, qui n'a que des procédés simples.

Un homme plaisant est un homme *enjoué*, *folâtre*, qui fait rire: *un plaisant homme* se prend toujours en mauvaise part; c'est un homme ridicule, bizarre, singulier, digne de mépris. *Une femme grosse*, c'est une femme qui est enceinte. *Une grosse femme* est celle dont le corps occupe un grand volume, qui est grasse & replette. Il ne seroit pas difficile de trouver encore de pareils exemples. (*M. du Marsais.*)

(¶ En voici quelques-uns, que je crois utile de recueillir.

Un homme brave, *des gens braves*, veut dire un homme, des gens intrépides, qui affrontent les périls sans crainte. *Un brave homme*, *de braves gens*, signifie un homme de bien, des gens de probité, dont les manières sont honnêtes & le commerce sûr.

Une voix commune, est une voix ordinaire, qui n'a rien de plus remarquable qu'une autre. *Une commune voix*, est l'unanimité, la réunion de tous les suffrages prononcés unanimement.

Un *peuple cruel*, une *femme cruelle*, un *enfant cruel*, sont un peuple, une femme, un enfant, qui aiment à faire le mal ou qui sont insensibles à la pitié. Un *cruel peuple*, une *cruelle femme*, un *cruel enfant*, sont un peuple, une femme, un enfant insupportables par leurs manières d'agir bizarres ou importunes.

La *dernière année* d'une guerre, d'un bail, &c. c'est l'année après laquelle la guerre a cessé, le bail n'a plus eu lieu. L'*année dernière* simplement, c'est l'année qui précède immédiatement celle où l'on parle.

On dit *ligne droite* dans le sens propre; tirer, tracer, décrire, suivre une *ligne droite.* On dit *droite ligne* dans un sens figuré; la Maison de Bourbon descend en *droite ligne* de Saint Louis, c'est à dire, par une descendance non interrompue de mâle en mâle (Bouhours, *Rem. nou.* II. *page* 251.)

Une *fausse corde*, est une corde qui n'est pas montée au ton convenable. Une *corde fausse*, est une corde qui ne peut jamais s'accorder avec une autre. (*Dict. de l'Acad.* 1762.)

Un *faux accord*, est celui qui choque l'oreille, parce qu'il est mal composé, & que les sons, quoique justes, n'y forment pas un ton harmonique. Un *accord faux* est celui dont les sons sont mal accordés

& ne gardent pas entre eux la justesse des intervalles. (*Dict. de Musique.*)

Un tableau est dans un *faux jour*, quand il est éclairé du sens contraire à celui que le peintre a supposé dans son objet. Il y a un *jour faux* dans un tableau, quand une partie y est éclairée contre nature, la disposition générale du tout exigeant qu'elle soit dans l'ombre.

Une *fausse clef*, est une clef qu'on garde furtivement pour en faire un usage illicite. Une *clef fausse*, est une clef qui n'est pas propre à la serrure pour laquelle on veut s'en servir.

Une *fausse porte*, est une issue ménagée secrètement, pour se dérober aux importuns sans être vu; ou, dans une place de guerre, c'est une porte peu apparente, destinée pour faire des sorties ou pour recevoir du secours en cas de siège, ou encore une porte qui introduit seulement dans un fauxbourg & non dans la ville. Une *porte fausse*, est un simple simulacre de porte, en pierre, en marbre, en menuiserie, ou en peinture.

Un *taureau furieux*, une *femme furieuse*, c'est un taureau en furie, une femme transportée de fureur. Un *furieux taureau*, une *furieuse femme*, c'est un taureau d'une grandeur énorme, une femme d'une corpulence démesurée.

Le *grand air*, est l'imitation du maintien & des manières d'un grand Seigneur. L'*air grand*, est une physionomie noble, qui annonce une ame généreuse & douée de grandes qualités. L'*air grand* est assez important pour dispenser de donner dans le *grand air*.

Un *homme grand* est un homme d'une grande taille. Un *grand homme* est un homme de grand mérite. Cependant si après *grand homme* on ajoûte un autre *adjectif* qui énonce une qualité du corps, comme un *grand homme sec*, un *grand homme brun*, un *grand homme mal vêtu*; le mot *grand* ne tombe alors que sur la taille: de même si après *homme grand* on ajoûte quelque modificatif qui ait rapport au moral, comme un *homme grand dans ses projets*; le mot *grand* cesse alors d'avoir rapport à la taille.

Le *haut ton*, est une manière de parler arrogante, audacieuse, & qui annonce des prétentions de supériorité. Le *ton haut*, est un degré supérieur d'élévation d'une voix chantante, ou du son d'un instrument.

L'*air mauvais*, est un extérieur redoutable, le maintien d'un homme qui n'entend pas raillerie & qui sait se faire craindre. *Mauvais air*, est un extérieur ignoble, un maintien déplacé & peu assorti à l'état & aux prétentions de celui en qui il se trouve. Voici une épigramme de M. le Comte DE CHOISEUL, qui fait sentir ingénieusement cette différence;

Cléon, lorsque vous nous bravez,
En démontant votre figure:
Vous n'avez pas l'*air mauvais*, je vous jure;
C'est *mauvais air* que vous avez.

Une *pensée mauvaise*, ne seroit-ce pas, en matière de style, une pensée répréhensible par quelque défaut essenciel, comme le faux, l'outré, la bassesse, &c? Une *mauvaise pensée* est, comme tout le monde en convient, une suggestion de l'esprit malin, une pensée qui s'occupe de quelque objet défendu, qui se complait dans l'idée du péché, &c.

Même, avant les noms, signifie identité ou parité: *vous avez toujours la* même *bonté*, *la* même *vertu*, *la* même *valeur*, *la* même *malice*. Après les noms abstractifs des qualités du cœur, *même* les indique au suprême degré: *vous êtes la bonté* même, *la vertu* même, *la valeur* même, *la malice* même. Après les noms des personnes ou les pronoms, *même* les marque d'une manière plus expresse, plus précise, plus énergique: *moi-même*, *vous-même*, *le Roi même*, *pour cela même*.

En termes de Gruerie, on appelle *mort bois*, les épines, les ronces, & le bois blanc qui ne peut servir aux ouvrages; & *bois mort*, tout le bois qui est effectivement séché sur pied, & qui ne tire plus aucune nourriture de la terre (*Dict. de l'Acad.* 1762.)

On appelle *eau morte*, de l'eau qui ne coule point, telle que celle des étangs, des mâres, *&c.* & *morte eau*, en termes de Marine, les marées quand elles sont les plus basses entre la nouvelle & la pleine lune. (*Ibid.*)

« Quand *mortel* signifie, qui est sujet à la mort,
» [ou qui cause la mort], il ne peut se mettre
» qu'après le nom; *durant cette vie mortelle*, [*Un*
» *poison mortel*, *Les sept péchés mortels*]. Quand
» il précède le nom, il signifie grand, excessif;
» *Despréaux étoit le mortel ennemi du faux*; *il y*
» *a trois mortelles lieues d'ici là.* » (*Rem. sur Racine* par M. l'abbé d'Olivet; 2. édit. art. 81.) Il y a quelque chose d'inexact dans cette décision: il falloit dire que *Mortel* ne se met avant le nom que quand il signifie grand, excessif; mais que dans ce sens-là même il peut quelquefois se mettre après le nom, aussi bien que quand il signifie sujet à la mort, ou propre à causer la mort: peut-être même vaut-il mieux dire, *Despréaux étoit l'ennemi mortel du faux*, parce qu'il auroit voulu anéantir le faux, lui donner, pour ainsi dire, la mort; au lieu qu'il faut dire, *il y a trois mortelles lieues d'ici là*, parce qu'on veut dire seulement trois lieues fort longues & très-ennuyeuses.

Un *nouvel habit*, est un habit différent d'un autre qu'on vient de quitter. Un *habit nouveau*, est un habit d'une nouvelle mode. Un *habit neuf*, est un habit qui n'a point ou qui a peu servi. (*Dict. de l'Acad.* 1762.)

Du *vin nouveau*, c'est du vin nouvellement fait. Du *nouveau vin*, c'est du vin nouvellement mis en perce, ou du vin différent de celui qu'on buvoit auparavant.

L'*Adjectif* PAUVRE, dans tous les sens dont il est susceptible, se place avant le nom: une *pauvre femme*, un *pauvre vieillard*, se disent souvent pour

une femme, un vieillard sans bien : le *pauvre prince*, la *pauvre reine*, les *pauvres innocents*; expressions de compassion ou de tendresse : un *pauvre orateur*, une *pauvre comédie*, de *pauvre vin*, une *pauvre chère*; expressions de dédain & de mépris.

Cependant il arrive souvent que *Pauvre*, dans son sens primitif, se place après le nom, sur tout si on le met en opposition avec *Pauvre* dans le sens de dénigrement. Exemples :

Un homme riche est souvent un *pauvre homme*, obligé de recourir aux lumières d'un *homme pauvre* qui vaut mieux que lui.

Linière, voyant ensemble Chapelain & Patru, dit que le premier étoit un *pauvre auteur*; & le second, un *auteur pauvre*.

La langue laponne est une *langue pauvre*, parce qu'elle n'a pas tout ce qui seroit nécessaire à l'expression de nos pensées. La langue des hottentots est à tous égards une *pauvre langue*, parce qu'outre la disette des termes, elle n'a ni douceur dans ses mots, ni analogie dans ses procédés, ni finesses dans ses tours, ni aptitude à être écrite.

Un *personnage plaisant*, est celui dont le rôle est rempli de traits divertissants, de saillies fines, de bons mots, de réparties ingénieuses, *&c.* *Un plaisant personnage*, est un impertinent méprisable.

Une *comédie plaisante*, est une comédie pleine de sel, d'incidents réjouissants, de saillies divertissantes, *&c.* Une *plaisante comédie*, est une pièce qui pèche contre les règles, & dans laquelle il n'y a rien de comique que la prétention de l'auteur.

Un *conte plaisant*, est un conte bien récréatif, & propre à amuser agréablement l'imagination. Un *plaisant conte*, est un récit sans vérité ni vraisemblance, digne de mépris.

Termes propres. Propres termes. (Voyez ces mots. *Syn.*)

Seul, avant le nom, exclut les autres individus de la même espèce; après le nom, il exclut tout accompagnement. Un *seul homme* peut lever ce fardeau, & aucun autre ne peut le lever : un *homme seul* peut lever ce fardeau, sans aucun secours étranger. Un *seul lit*, & non plusieurs, étoit préparé pour le repos de la famille entière : un *lit seul*, sans aucun autre meuble, étoit dans cette chambre.

Un *vilain homme*, une *vilaine femme*, c'est un homme ou une femme désagréable par la figure, par la malpropreté, par les manières, ou par des vices : un *homme vilain*, une *femme vilaine*, c'est un homme ou une femme avare, qui vit mesquinement & épargne d'une manière sordide. (M. de Wailly.)

Il faut pourtant observer qu'on ne dit pas absolument *un homme vilain*, une *femme vilaine*, & qu'on ne veut que marquer ici la situation de l'*adjectif* après le nom : mais on diroit, voilà un *homme* bien *vilain*; on m'a adressé à une *femme* excessivement *vilaine*.

Je finirai par une remarque générale du même M. de Wailly. « Quelques *adjectifs*, dit-il, » suivent le nom dans le sens propre, & le pré» cèdent dans le figuré. On dit au propre, *homme » juste*, *repas cher*, *plancher bas*, *fruit mûr* : &c. » mais au figuré, il faut dire, *juste prix*, *cher » ami*, *bas prix*, une *mûre délibération.* ») (*M. Beauzée.*)

A l'égard du genre, il faut observer qu'en grec & en latin, il y a des *adjectifs* qui ont au nominatif trois terminaisons; *καλός*, *καλή*, *καλόν*, *bonus*, *bona*, *bonum*: d'autres n'ont que deux terminaisons, dont la première sert pour le masculin & le féminin, & la seconde est consacrée au genre neutre; *ὁ καὶ ἡ εὐδαίμων*, *τὸ εὔδαιμον*, *heureux*; & en latin *hic* & *hæc fortis* & *hoc forte*, fort. Clenard & le commun des grammairiens grecs disent qu'il y a aussi en grec des *adjectifs* qui n'ont qu'une terminaison pour les trois genres : mais la savante Méthode grèque de P. R. assûre que les grecs n'ont point de ces *adjectifs*, *Liv. I. ch. jx. règle XIX. Avertissement.* Les latins en ont un grand nombre, *prudens*, *felix*, *ferax*, *tenax*, &c.

En françois nos *adjectifs* sont terminés : 1°. ou par un *e* muet, comme *sage*, *fidèle*, *utile*, *facile*, *habile*, *timide*, *riche*, *aimable*, *volage*, *troisième*, *quatrième*, &c. alors l'*adjectif* sert également pour le masculin & pour le féminin; un *amant fidèle*, une femme *fidèle*. Ceux qui écrivent *fidel*, *util*, font la même faute que s'ils écrivoient *sag* au lieu de *sage*, qui se dit également pour les deux genres.

2°. Si l'*adjectif* est terminé dans sa première dénomination par quelqu'autre lettre que par un *e* muet, alors cette première terminaison sert pour le genre masculin : *pur*, *dur*, *brun*, *savant*, *fort*, *bon.*

A l'égard du genre féminin, il faut distinguer : ou l'*adjectif* finit au masculin par une voyelle, ou il est terminé par une consonne.

Si l'*adjectif* masculin finit par une autre voyelle que par un *e* muet, ajoutez seulement l'*e* muet après cette voyelle, vous aurez la terminaison féminine de l'*adjectif* : *sensé*, *sensée*; *joli*, *jolie*; *bourru*, *bourrue.*

Si l'*adjectif* masculin finit par une consonne, détachez cette consonne de la lettre qui la précède, & ajoutez un *e* muet à cette consonne détachée, vous aurez la terminaison féminine de l'*adjectif* : *pur*, *pu-re*; *saint*, *sain-te*; *sain*, *sai-ne*; *grand*, *gran-de*; *sot*, *so-te*; *bon*, *bo-ne.*

Je sai bien que les maîtres à écrire, pour multiplier les jambages dont la suite rend l'écriture plus unie & plus agréable à la vûe, ont introduit une seconde *n* dans *bo-ne*, comme ils ont introduit une *m* dans *ho-me* : ainsi on écrit communément *bonne*, *homme*, *honneur*, &c. mais ces lettres redoublées sont contraires à l'analogie, & ne servent qu'à multiplier les difficultés pour les étrangers & pour les gens qui apprennent à lire.

Il y a quelques *adjectifs* qui s'écartent de la règle : en voici le détail.

On disoit autrefois au masculin *bel*, *nouvel*, *fol*,

mol, & au féminin selon la règle, *belle*, *nouvelle*, *folle*, *molle;* ces féminins se sont conservés: mais les masculins ne sont en usage que devant une voyelle: *un bel homme*, *un nouvel amant*, *un fol amour:* ainsi, *beau*, *nouveau*, *fou*, *mou*, ne forment point de féminin: mais *espagnol* est en usage, d'où vient *espagnole*, selon la règle générale; *blanc* fait *blanche;* *franc*, *franche;* *long* fait *longue;* ce qui fait voir que le *g* de *long* est le *g* fort que les modernes appellent *gue*: il est bon dans ces occasions d'avoir recours à l'analogie qu'il y a entre l'*adjectif* & le substantif abstrait; par exemple, *longueur*, *long*, *longue;* *douceur*, *doux*, *douce;* *jalousie*, *jaloux*, *jalouse;* *fraicheur*, *frais*, *fraîche;* *sècheresse*, *sec*, *sèche*.

Le *f* & le *v* sont au fond la même lettre divisée en forte & foible; le *f* est la forte, & le *v* est la foible: de là *naïf*, *naïve;* *abusif*, *abusive;* *chétif*, *chétive;* *defensif*, *défensive*, *passif*, *passive;* *négatif*, *négative;* *purgatif*, *purgative*, *neuf*, *neuve;* &c.

On dit *mon*, *ma;* *ton*, *ta;* *son*, *sa:* mais devant une voyelle on dit également au féminin, *mon*, *ton*, *son;* *mon ame*, *ton ardeur*, *son épée*: ce que le méchanisme des organes de la parole a introduit pour éviter le bâillement qui se feroit à la rencontre des deux voyelles, *ma ame*, *ta épée*, *sa épouse;* en ces occasions, *son*, *ton*, *mon*, sont féminins, de la même manière que *mes*, *tes*, *ses*, *les*, le sont au plurier, quand on dit, *mes filles*, *les femmes*, &c.

Nous avons dit que l'*adjectif* doit avoir la terminaison qui convient au genre que l'usage a donné au substantif: sur quoi on doit faire une remarque singulière, sur le mot *gens*; on donne la terminaison féminine à l'*adjectif* qui précède ce mot, & la masculine à celle qui le suit, fût-ce dans la même phrase: *il y a de certaines gens qui sont bien sots*.

A l'égard de la formation du pluriel, nos anciens grammairiens disent qu'ajoutant *s* au singulier, nous formons le pluriel, *bon*, *bons*. (*Acheminement à la langue françoise par Jean Masset*.) Le même auteur observe que les noms de nombre qui marquent pluralité, tels que *quatre*, *cinq*, *six*, *sept*, &c. *ne reçoivent point* s, *excepté vingt & cent*, *qui ont un pluriel: quatre-vingts ans*, *quatre-cents hommes*

Telle est aussi la règle de nos modernes: ainsi, on écrit au singulier *bon*, & au pluriel *bons*; *fort* au singulier, *forts* au pluriel; par conséquent puisqu'on écrit au singulier *gâté*, *gâtée*, on doit écrire au pluriel *gâtés*, *gâtées*, ajoutant simplement l'*s* au pluriel masculin, comme on l'ajoûte au féminin. Cela me paroît plus analogue que d'ôter l'accent aigu au masculin, & ajouter un *z*, *gâtez*: je ne vois pas que le *z* ait plus tôt que l'*s* le privilège de marquer que l'*e* qui le précède est un *é* fermé: pour moi, je ne fais usage du *z* après l'*é* fermé, que pour la seconde personne plurièle du verbe, *vous aimez*; ce qui distingue le verbe du participe & de l'*adjectif*; *vous êtes aimés*, *les perdreaux sont gâtés*, *vous gâtez ce livre*.

Les *adjectifs* terminés au singulier par une *s*, servent aux deux nombres: *il est gros & gras; ils sont gros & gras*.

Il y a quelques *adjectifs* qu'il a plû aux maîtres à écrire de terminer par un *x* au lieu de *s*, qui finissant en dedans ne donne pas à la main la liberté de faire de ces figures inutiles qu'ils appellent *traits*; il faut regarder cet *x* comme une véritable *s*: ainsi, on dit: *il est jaloux*, & *ils sont jaloux;* *il est doux*, & *ils sont doux;* *l'époux*, *les époux*, &c. L'*l* final se change en *aux*, qu'on feroit mieux d'écrire *aus: égal*, *égaus;* *verbal*, *verbaus;* *féodal*, *féodaus;* *nuptial*, *nuptiaus*, &c.

A l'égard des *adjectifs* qui finissent par *ent* ou *ant* au singulier, on forme leur pluriel en ajoutant *s*, selon la règle générale, & alors on peut laisser ou rejeter le *t*: cependant lorsque le *t* sert au féminin, l'analogie demande qu'on le garde: *excellent*, *excellente;* *excellents*, *excellentes*.

Outre le genre, le nombre, & le cas, dont nous venons de parler, les *adjectifs* sont encore sujets à un autre accident, qu'on appelle *les degrés de comparaison*, & qu'on devroit plutôt appeler *degrés de qualification*, car la qualification est susceptible de plus & de moins: *bon*, *meilleur*, *excellent;* *savant*, *plus savant*, *très-savant*. Le premier de ces degrés est appelé *positif*, le second *comparatif*, & le troisième *superlatif*: nous en parlerons en leur lieu.

Il ne sera pas inutile d'ajouter ici deux observations: la première, c'est que les *adjectifs* se prennent souvent adverbialement. *Facile & difficile*, dit Donat, *quæ adverbia ponuntur*, *nomina potiùs dicenda sunt*, *pro adverbiis posita: ut est*, *torvum clamat; horrendum resonat:* & dans Horace, *turbidum lætatur* (*Liv. II. Od. xjx. v. 6.*); se réjouit tumultueusement, ressent les saillies d'une joie agitée & confuse: *perfidum ridens Venus* (*Liv. III. xxvij. v. 67.*); Vénus avec un sourire malin. Et même *primo*, *secundo*, *tertio*, *postremo*, *sero*, *optato*, ne sont que des *adjectifs* pris adverbialement. Il est vrai qu'au fond l'*adjectif* conserve toujours sa nature, & qu'en ces occasions même il faut toujours sousentendre une préposition & un nom substantif, à quoi tout adverbe est réductible: ainsi, *turbidum lætatur*, id est, *lætatur juxta negotium* ou *modum turbidum*: *primo*, *secundo*, id est, *in primo vel secundo loco;* *optato advenis*, id est, *in tempore optato*, &c.

A l'imitation de cette façon de parler latine, nos *adjectifs* sont souvent pris adverbialement; *parler haut*, *parler bas*, *sentir mauvais*, *voir clair*, *chanter faux*, *chanter juste*, &c. on peut en ces occasions sousentendre une préposition & un nom substantif: *parler d'un ton haut*, *sentir un mauvais goût*, *voir d'un œil clair*, *chanter d'un ton faux*: mais quand il seroit vrai qu'on ne pourroit

point trouver de nom sustantif convenable & usité, la façon de parler n'en seroit pas moins elliptique; on y sousentendroit l'idée de *chose* ou *d'être*, dans un sens neutre. *V.* Ellipse..

La seconde remarque, c'est qu'il ne faut pas confondre l'*adjectif* avec le nom substantif qui énonce une qualité, comme *blancheur*, *étendue ;* l'*adjectif* qualifie un substantif; c'est le substantif même considéré comme étant tel, *Magistrat équitable*: ainsi, l'*adjectif* n'existe dans le discours que relativement au substantif qui est le suppôt, & auquel il se rapporte par l'identité; au lieu que le substantif qui exprime une qualité, est un terme abstrait & métaphysique, qui énonce un concept particulier de l'esprit, qui considère la qualité indépendamment de toute application particulière, & comme si le mot étoit le nom d'un être réel & subsistant par lui-même : tels sont *couleur*, *étendue*, *équité*, &c. ce sont des noms substantifs par imitation. *Voyez* Abstraction.

Au reste, les *adjectifs* sont d'un grand usage, sur tout en poésie, où ils servent à faire des images & à donner de l'énergie : mais il faut toujours que l'orateur ou le poète ait l'art d'en user à propos, & que l'*adjectif* n'ajoûte jamais au substantif une idée acccessoire inutile, vaine, ou déplacée. (*M.* du *Marsais*.)

(N.) ADJECTIVEMENT, adv. D'une manière adjective. A la manière des adjectifs.

Un nom est pris quelquefois *adjectivement*, quand il est employé dans un sens général & déterminé à la manière des adjectifs, comme quand Malherbe a dit *Plus Mars* que Mars de la Thrace, *Plus rocher* que les rochers, Hercule fut *moins Hercule* que toi. On a dit de même en latin, *Nerone* Neronior *ipso*. (*M. Beauzée.*)

* ADJOINT, *terme de Grammaire*. Les grammairiens qui font la construction des mots de la phrase, relativement au rapport que les mots ont entre eux dans la proposition que ces mots forment, appellent *adjoint* ou *adjoints* les mots ajoutés à la proposition, & qui n'entrent pas dans la composition de la proposition : par exemple, les interjections *hélas ! ha !* & les vocatifs.

Hélas, petits Moutons, que vous êtes heureux !

Que vous êtes heureux sont les mots qui forment le sens de la proposition; *que* y entre comme adverbe de quantité, de manière, & d'admiration; *quantum*, *combien*, à quel point; *vous* est le sujet, *êtes heureux* est l'attribut, dont *êtes* est le verbe, c'est à dire, le mot qui marque que c'est de vous que l'on dit *êtes heureux*; & *heureux* marque ce que l'on dit que *vous êtes*, & se rapporte à vous par un rapport d'identité. Voilà la proposition complette. *Hélas* & *petits Moutons* ne sont que des *adjoints*. (*M.* du *Marsais*.)

(¶ » Ce qui est mis par addition, dit l'Abbé Girard, » (*Vrais princ. Disc. III.*) pour appuyer sur la » chose ou pour énoncer le mouvement d'ame, » se place comme simple accompagnement; c'est » pourquoi je le nommerai *adjonctif*. » Il cite en exemple cette période : *Monsieur, quoique le mérite ait ordinairement un avantage solide sur la fortune; cependant, chose étrange ! nous donnons toujours la préference à celle-ci*. Cetre période est composée de deux membres. « L'*adjonctif*, dit » l'académicien, est, dans le premier membre; *Monsieur*; dans le second, ces deux mots, *chose* » *étrange*. Car, peu essenciels à la proposition, ils » ne sont là que par forme d'accompagnement : l'un, » pour appuyer par un tour d'apostrophe; l'autre, » pour joindre, à l'expression de la pensée, celle » d'un mouvement de surprise & de blâme ».

Ces deux illustres grammairiens sont donc d'accord sur la désignation de la chose qu'ils veulent caractériser ici, & ils ne diffèrent que par la dénomination. S'il est vrai qu'on ajoûte à une proposition des mots qui n'entrent pas dans sa composition, qui ne s'y placent que comme simple accompagnement; je crois qu'il vaut mieux les nommer *adjoints* qu'*adjonctifs :* ces mots en effet sont *adjoints* ou *joints* à la proposition; & l'on ne peut pas dire qu'ils servent à y joindre quelque idée accessoire, ni par conséquent qu'ils soient *adjonctifs*; car tel est le véritable sens de ce terme, que l'abbé Girard paroît avoir introduit abusivement. J'ose ajouter que je crois ces deux philosophes également dans l'erreur, sur l'indépendance prétendue de ce qu'ils appellent *adjoints* ou *adjonctifs ;* & j'en donnerai la preuve à l'article Régime.

Mais quoi qu'il en soit de la doctrine que j'y propose, ou de celle que je combats; on peut employer ces *adjoints* avec succès, pour donner plus de grâce, plus d'harmonie, ou même plus de vie au discours, soit en prose, soit en vers; sur tout si ce sont des interjections employées à propos : mais si l'on n'en fait usage dans les vers que pour remplir la mesure; ils n'ont point alors d'autre effet, que de rendre la poésie lâche & trainante, & de commettre l'habileté du poète.) (*M. Beauzée.*)

(N.) ADJONCTION, n. f. terme de Grammaire, communément regardé comme étant du langage de la Rhétorique. C'est une figure d'élocution par union, (*Voyez* Figure), qui rapporte à un centre commun plusieurs membres semblables, sans répéter autant de fois le terme commun de leur relation. La suppression de ce terme commun n'entraîne aucune obscurité; parce que les lois de la syntaxe, dont l'empreinte est sensible dans les autres mots de la proposition, rappellent nécessairement l'idée du mot supprimé : mais cette suppression, en abrégeant le discours, donne de la vivacité à l'expression, & y ajoûte souvent de l'énergie; c'est d'ailleurs une figure très-propre à donner de la tenue à l'élocution, à en soutenir le style, &, si elle

elle eſt bien ménagée, à y mettre & à y varier l'harmonie.

L'*Adjonction* peut ſe faire en bien des manières.

1°. En rapportant différents attributs au même ſujet, comme l'a fait Voltaire, (*Zaïre*, act. 1. ſc. 1.)

J'euſſe été près du Gange eſclave des faux dieux ;
Chrétienne dans Paris, muſulmane en ces lieux.

Ou comme Cicéron (*Pro. Archiâ*, VII. 17.), qui en donne deux exemples dans la même période, qu'il eſt difficile de rendre à cet égard avec fidélité.

Cæteræ (animi remiſſiones) *neque temporum ſunt, neque ætatum omnium, neque locorum : hæc ſtudia Adoleſcentiam alunt, Senectutem oblectant, ſecundas res ornant, adverſis perfugium ac ſolatium præbent, delectant domi, non impediunt foris, pernoctant nobiſcum, peregrinantur, ruſticantur.*

Les autres (amuſements) ne ſont ni de toutes les ſaiſons, ni de tous les âges, ni de tous les lieux : mais les Lettres ſont l'aliment de la Jeuneſſe, l'amuſement de la Vieilleſſe, l'ornement de la proſpérité, une reſſource & une conſolation dans l'adverſité ; elles récréent dans l'intérieur des maiſons, n'embarraſſent point au dehors, nous accompagnent conſtamment la nuit, en voyage, à la campagne.

2°. En mettant pluſieurs ſujets d'une part, & pluſieurs compléments de l'autre, dans la dépendance d'un même verbe. Voici en exemple l'endroit où Cicéron veut prouver que Pompée a toutes les qualités néceſſaires à un Général (*Pro leg. manil.* XIV. 40.) ; & j'y joindrai la traduction revue par M. de Wailly, qui rend exactement la figure :

Non avaritia ab inſtituto curſu ad prædam aliquam devocavit ; non libido, ad voluptatem ; non amænitas, ad delectationem ; non nobilitas urbis, ad cognitionem ; non denique labor ipſe, ad quietem.

Jamais l'avarice ne le fit arrêter pour faire un riche butin ; ni la volupté, pour prendre ſes plaiſirs ; ni la beauté d'un endroit, pour s'y divertir ; ni la réputation d'une ville, pour la connoître ; ni enfin le travail même, pour ſe délaſſer.

3°. En réuniſſant pluſieurs membres qui ont en commun un ſeul complément. Boſſuet, dans l'Oraiſon funèbre du grand Condé, compare la vigilance & l'activité de ce grand capitaine à celles d'un aigle, qui, du haut des airs où il plane ou de la cîme d'un rocher où il ſe repoſe, porte de tous côtés des regards perçants & tombe ſi sûrement ſur ſa proie, qu'on ne peut éviter ſes ongles non plus que ſes yeux ; puis le ſublime orateur termine par une *Adjonction* auſſi hardie que magnifique : *auſſi vifs étoient les regards, auſſi vite & impétueuſe étoit l'attaque ; auſſi fortes & inévitables étoient les mains du prince de Condé.*

4°. Ce ſont quelquefois différents compléments qui dépendent d'un même adjectif ou d'un même verbe ; & voici l'exemple de l'un & de l'autre dans une même période : *La pratique de la philoſophie eſt utile à tous les âges, à tous les ſexes, & à toutes les conditions ; elle nous conſole du bonheur d'autrui, des indignes préférences, des mauvais ſuccès, du declin de nos forces ou de notre beauté.* (La Bruyère.)

5°. Différentes propoſitions incidentes régies par un même verbe : *Souvenez-vous que les afflictions ont toujours été le ſceau & la récompenſe des juſtes ; qu'on ne peut aller à la gloire des ſaints que par la croix ; que, moins on a eu de conſolation en cette vie, plus on eſt en droit d'en attendre dans l'autre ; & qu'au lit de la mort, vous ne voudrez pas changer vos afflictions & vos peines paſſées, contre tous les ſceptres & toutes les couronnes de la terre.* (Maſſillon.)

6°. Diverſes propoſitions incidentes rapportées à un même antécédent : *Il faut à notre culte des objets ſenſibles, qui aident notre foi, qui réveillent notre amour, qui nourriſſent notre eſpérance, qui facilitent notre attention, qui ſanctifient l'uſage de nos ſens, qui nous uniſſent même à nos frères.* (Maſſillon.)

7°. Tous les rapports que la ſyntaxe eſt chargée de rendre ſenſibles dans l'oraiſon, peuvent donner lieu à l'*Adjonction*, dès que pluſieurs termes antécédents tiennent à un ſeul conſéquent, ou pluſieurs conſéquents à un ſeul antécédent ; & l'on ne finiroit pas, ſi l'on ſe propoſoit de donner des exemples de tous les cas poſſibles. Mais j'en citerai encore un, où l'on verra une propoſition jetée entre chaque membre de l'*Adjonction* pour en devenir la preuve ; & cet exemple eſt encore de Maſſillon : *Le juſte ne dépend, ni de ſes maîtres, parce qu'il ne les ſert que pour Dieu ; ni de ſes amis, parce qu'il ne les aime que dans l'ordre de la charité & de la juſtice ; ni de ſes inférieurs, parce qu'il n'en exige aucune complaiſance injuſte ; ni de ſa fortune, parce qu'il la craint ; ni des jugements des hommes, parce qu'il ne craint que ceux de Dieu ; ni des évènements, parce qu'il les regarde tous dans l'ordre de la providence ; ni de ſes paſſions même, parce que la charité qui eſt en lui en eſt la règle & la meſure.* (*M.* Beauzée).

ADMETTRE, RECEVOIR. *Syn.*

On *admet* quelqu'un dans une ſociété particulière, on le *reçoit* à une charge.

Le premier eſt une faveur, accordée par les perſonnes qui compoſent la ſociété, en conſéquence de ce qu'elles vous jugent propre à participer à leurs deſſeins, à goûter leurs occupations, & à augmenter leur amuſement & leur plaiſir. Le ſecond eſt une opération par laquelle on achève de vous don-

ner une entière possession, & de vous installer dans la place que vous devez occuper, en conséquence d'un droit acquis soit par bienfait soit par stipulation.

Ces deux mots ont encore, dans un usage plus ordinaire, une idée commune qui les rend synonymes, & dont la différence consiste alors en ce qu'*Admettre* semble supposer un objet plus intime & plus de choix, & que *Recevoir* paroit exprimer quelque chose de plus extérieur & où il faut moins de précaution.

Ainsi on *admet* dans sa familiarité & dans sa confidence ceux qu'on en juge dignes : & on *reçoit* dans les maisons & dans les cercles ceux qu'on y présente.

Les ministres étrangers sont *admis* à l'audience du prince, & *reçus* à la Cour.

Mieux les sociétés sont composées, plus elles doivent avoir attention à n'*admettre* que de bons sujets ; parce qu'ordinairement le vicieux corrompt le vertueux, & le foible énerve le fort. Quoique la probité, la sagesse, & la science nous fassent estimer ; elles ne nous font pas néanmoins *recevoir* dans le monde : cette prérogative est dévolue aux talents & à l'esprit d'amusement. (*L'abbé* GIRARD.)

ADMIRATIF, IVE. adj. comme quand on dit *un ton admiratif*, *un geste admiratif* ; c'est à dire *un ton*, *un geste*, qui marque de la surprise, de l'admiration ou une exclamation. En terme de Grammaire, on dit *un point admiratif*, on dit aussi *un point d'admiration.* Quelques-uns disent *un point exclamatif* ; ce point se marque ainsi ! Les imprimeurs l'appellent simplement *admiratif* ; & alors ce mot est substantif masculin, ou adjectif pris substantivement, en sousentendant *point*.

On met le *point admiratif* après le dernier mot de la phrase qui exprime l'admiration : *Que je suis à plaindre* ! Mais si la phrase commence par une interjection, *ah* ou *ha*, *hélas*, quelle doit être alors la ponctuation ? Communément on met le *point admiratif* d'abord après l'interjection : *Helas* ! *petits Moutons*, *que vous êtes heureux. Ha* ! *mon Dieu*, *que je souffre* : mais comme le sens *admiratif* ou exclamatif ne finit qu'avec la phrase, je voudrois ne mettre le *point admiratif* qu'après tous les mots qui énoncent l'admiration. *Hélas*, *petits Moutons*, *que vous êtes heureux* ! *Ha*, *mon Dieu*, *que je souffre* ! *Voyez* PONCTUATION. (*M.* DU MARSAIS.)

ADONIQUE *ou* ADONIEN, adject. (*Poés.*) Sorte de vers fort court, usité dans la poésie grèque & latine. Il n'est composé que de deux pieds, dont le premier est un dactyle, & le second un spondée ou un trochée ; comme *Rara Juventus.*

On croit que son nom vient d'Adonis, favori de Vénus, parce que l'on faisoit grand usage de ces sortes de vers dans les lamentations ou fêtes lugubres qu'on célébroit en l'honneur d'Adonis. Ordinairement on en met un à la fin de chaque strophe de vers saphiques, comme dans celle-ci :

Scandit æratas vitiosa naves
Cura, nec turmas equitum relinquit,
Ocyor cervis & agente nimbos
Ocyor Euro. Horat.

Aristophane en entremêloit aussi dans ses comédies avec des vers anapestes. *Voyez* ANAPESTE & SAPHIQUE. (*L'abbé* MALLET.)

ADORER, HONORER, RÉVÉRER. *Syn.*

Ces trois mots s'emploient également pour le culte de religion & pour le culte civil. Dans le premier emploi, on *adore* Dieu, on *honore* les saints, on *révere* les reliques & les images. Dans le second, on *adore* une maitresse, on *honore* les honnêtes gens, on *révère* les personnes illustres & celles d'un mérite distingué.

En fait de religion, *Adorer*, c'est rendre à l'être suprême un culte de dépendance & d'obéissance : *Honorer*, c'est rendre aux êtres subalternes, mais spirituels, un culte d'invocation : *Révérer*, c'est rendre un culte extérieur de respect & de soin à des êtres matériels, relativement à des êtres spirituels à qui ils ont appartenu.

Dans le style profane, on *adore*, en se dévouant totalement au service de ce qu'on aime, & en admirant jusqu'à ses défauts : on *honore* par les attentions, les égards, & les politesses : on *révère*, en donnant des marques d'une haute estime, ou d'une considération au dessus du commun.

La manière d'*adorer* le vrai Dieu ne doit jamais s'écarter de la raison ; parce qu'il en est l'auteur, & qu'elle n'a été donnée à l'homme que pour qu'il en fasse un usage continuel. On n'*honoroit* pas les saints, ni on ne *révéroit* leurs images dans les premiers siècles de l'Église ; parce que l'aversion qu'on avoit pour l'idolatrie, alors régnante, rendoit circonspect sur un culte, dont le précepte n'étoit pas assez formel pour ne point éviter le scandale & la méprise qu'il pouvoit occasionner dans ces temps-là.

La beauté ne se fait *adorer* que quand elle est soutenue des grâces : ses charmes seroient alors trop puissants, si le caprice & l'injustice ne venoient en diminuer la force. L'éducation du peuple se borne à faire vivre en paix & familièrement avec ses égaux ; il ne sait ce que c'est que de les *honorer* : cette façon d'agir est d'un état plus haut. La vertu mérite sans doute d'être *révérée* ; mais qui la connoît & qui la possède ? elle n'est pas encore définie ; & elle est d'autant plus rare que sa place est partout, & que presque partout l'intérêt, la vanité, la foiblesse, ou la petitesse la font éclipser. (*L'abbé* GIRARD.)

ADOUCIR, MITIGER. *Syn.*

Adoucir, c'est diminuer la rigueur de la règle

par la dispense d'une partie de ce qu'elle prescrit, ou par la tolérance de légères inobservations; cela ne regarde que des choses passagères & particulières. *Mitiger*, c'est diminuer la rigueur de la règle, par la réforme de ce qu'elle a de rude ou de trop difficile; c'est une constitution constante & pour toujours. Le premier dépend de la bonté ou de la facilité du supérieur. Le second est constaté par la réunion des volontés & par la convention de tous les membres du corps. (*L'abbé* GIRARD.)

ADRESSE, SOUPLESSE, FINESSE, RUSE, ARTIFICE. *Syn.*

L'*adresse* est l'art de conduire ses entreprises d'une manière propre à y réussir. La *souplesse* est une disposition à s'accommoder aux conjonctures & aux évenements imprévus. La *finesse* est une façon d'agir secrète & cachée. La *ruse* est une voie déguisée pour aller à ses fins. L'*artifice* est un moyen recherché & peu naturel pour l'exécution de ses desseins. Les trois premiers de ces mots se prennent plus souvent en bonne part que les deux autres.

L'*adresse* emploie les moyens; elle demande de l'intelligence. La *souplesse* évite les obstacles; elle veut de la docilité. La *finesse* insinue d'une façon insensible; elle suppose de la pénétration. La *ruse* trompe; elle a besoin d'une imagination ingénieuse. L'*artifice* surprend; il se sert d'une dissimulation préparée.

Il faut qu'un négociateur soit *adroit*; qu'un courtisan soit *souple*; qu'un politique soit *fin*; qu'un espion soit *rusé*; qu'un lieutenant-criminel soit *artificieux* dans ses interrogations.

Les affaires difficiles réussissent rarement, si elles ne sont traitées avec beaucoup d'*adresse*. Il est impossible de se maintenir long temps dans la faveur sans être doué d'une grande *souplesse*. Si l'on n'est pas extrêmement *fin*, l'on est bientôt pénétré à la Cour jusqu'au fond de l'ame. Il n'est pas d'un galant homme de se servir de *ruse*, excepté en cas de représailles & en fait de guerre. On est quelquefois obligé d'user d'*artifice*, pour ménager des gens épineux, ou pour ramener au point de la vérité des personnes fortement prévenues. *Voyez* FINESSE, RUSE, ASTUCE, PERFIDIE. (*L'abbé* GIRARD.)

* ADVERBE, s. m. *terme de Grammaire*. Ce mot est formé de la préposition latine *ad*, vers, auprès, & du mot *verbe*; parce que l'*adverbe* se met ordinairement auprès du verbe, auquel il ajoûte quelque modification ou circonstance: *il aime constamment*, *il parle bien*, *il écrit mal*. Les dénominations se tirent de l'usage le plus fréquent: or le service le plus ordinaire des *Adverbes* est de modifier l'action que le verbe signifie, & par conséquent de n'en être pas éloignés; & voilà pourquoi on les a appelés *Adverbes*, c'est à dire, *mots joints au verbe*; ce qui n'empêche pas qu'il n'y ait des *Adverbes* qui se rapportent aussi au nom adjectif, au participe, & à des noms qualificatifs, tels que *roi*, *père*, &c. car on dit, *il m'a paru* bien *changé*; *c'est une femme* extrêmement *sage & fort aimable*; *il est* véritablement *roi*. (*M.* DU MARSAIS.)

(¶ Cette étymologie du mot *Adverbe* n'est bonne & vraie, qu'autant que le mot latin *verbum* sera pris dans son sens propre, pour signifier *mot* & non pas *verbe*, comme dans ce vers d'Horace. (*Art*. 133.)

Nec verbum verbo curabis reddere fidus
Interpres.

En effet l'*Adverbe* modifie aussi souvent la signification des noms, des adjectifs, & même des autres *Adverbes*, que celle des verbes. Cependant la *Grammaire générale & raisonnée* (Part. II ch. 12.) semble insinuer que l'*Adverbe* se joint plus ordinairement au verbe, & qu'il en prend sa dénomination; ceux qui ont adopté la doctrine de P. R. ont adopté cette erreur, dont on trouve le germe dans Priscien (*lib*. XV.) & le dèveloppement dans Sanctius. (*Minerv*. III. 13.): M. du Marsais lui-même n'a pu s'en défendre.) (*M.* BEAUZÉE.)

En faisant l'énumération des différentes sortes de mots qui entrent dans le discours, je place l'*Adverbe* après la préposition, parce qu'il me paroî que ce qui distingue l'*Adverbe* des autres espèces de mots, c'est que l'*Adverbe* vaut autant qu'une préposition & un nom; il a la valeur d'une préposition avec son complément; c'est un mot qui abrège; par exemple, *sagement* vaut autant que *avec sagesse*. (*M.* DU MARSAIS.)

(¶ Si l'on compare les deux espèces, on verra que les mots de l'une & de l'autre énoncent des rapports généraux avec abstraction du terme antécédent; parce que, le même rapport pouvant se trouver dans différents êtres, on peut l'appliquer sans changement à tous les sujets qui se présentent dans l'occasion: telle est l'idée générique & commune des deux espèces. Les caractères différenciels consistent en ce que les prépositions font abstraction de tout terme conséquent, & que les *Adverbes* sont déterminés par l'idée expresse d'un terme conséquent: c'est à peu près ainsi que le verbe abstrait ou substantif diffère des verbes concrets ou connotatifs (*voyez* CONNOTATIF); en ce que le premier fait essenciellement abstraction de tout attribut, & que les autres renferment expressément l'idée de quelque attribut déterminé. On pourroit donc réunir les prépositions & les *Adverbes*, comme deux espèces d'un même genre; ainsi qu'on a réuni, à pareil titre, le verbe substantif & les verbes connotatifs: & dans ce cas, les prépositions pourroient prendre le nom d'*Adverbes indicatifs*; & les *Adverbes*, celui d'*Adverbes connotatifs*. Ce seroit peut-être le parti le plus raisonnable & le plus philosophique; & c'est pour cela que je réunis du moins les deux espèces sous la dénomination commune de *Mots supplétifs*, n'osant pas toucher aux dénomi-

nations ordinaires de *Prépositions* & d'*Adverbes*. (*voyez* MOT & SUPPLÉTIF.) (*M. BEAUZÉE.*)

Ainsi, tout mot qui peut être rendu par une préposition & un nom, est un *Adverbe*; par conséquent ce mot *y*, quand on dit *il y est*, ce mot, dis-je, est un *Adverbe* qui vient du latin *ibi*; car *il y est* est comme si l'on disoit, *il est dans ce lieu-là*, *dans la maison*, *dans la chambre*, &c.

Où est encore un *Adverbe* qui vient du latin *ubi*, que l'on prononçoit *oubi : où est-il?* c'est à dire, *en quel lieu.*

Si, quand il n'est pas conjonction conditionnelle, est aussi *Adverbe*, comme quand on dit, *elle est si sage*, *il est si savant;* alors *si* vient du latin *sic*, c'est à dire, *à ce point*, *au point que*, &c. C'est la valeur ou signification du mot, & non le nombre des syllabes, qui doit faire mettre un mot en telle classe plus tôt qu'en telle autre : ainsi, *à* est préposition, quand il a le sens de la préposition latine *à* ou celui de *ad*; au lieu que *a* est mis au rang des verbes, quand il signifie *habet*, & alors nos peres écrivoient *ha.*

Puisque l'*Adverbe* emporte toujours avec lui la valeur d'une préposition, & que chaque préposition marque une espèce de manière d'être, une sorte de modification dont le mot qui suit la préposition fait une application particulière; il est évident que l'*adverbe* doit ajouter quelque modification ou quelque circonstance à l'action que le verbe signifie; par exemple, *Il a été reçu avec politesse* ou *poliment.*

Il suit encore de là que l'*Adverbe* n'a pas besoin lui-même de complément; c'est un mot qui sert à modifier d'autres mots, & qui ne laisse pas l'esprit dans l'attente nécessaire d'un autre mot, comme sont le verbe actif & la préposition. Car si je dis du roi *qu'il a donné*, on me demandera *quoi* & *à qui* : si je dis de quelqu'un qu'il s'est conduit *avec*, ou *par*, ou *sans*, ces prépositions font attendre leur complément; au lieu que si je dis, *il s'est conduit prudemment*, &c. l'esprit n'a plus de question nécessaire à faire par rapport à *prudemment*: je puis bien à la vérité demander en quoi a consisté cette prudence, mais ce n'est plus là le sens nécessaire & grammatical.

Pour bien entendre ce que je veux dire, il faut observer que toute proposition qui forme un sens complet est composée de divers sens ou concepts particuliers, qui, par le rapport qu'ils ont entre eux, forment l'ensemble ou sens complet.

Ces divers sens particuliers, qui sont comme les pierres du bâtiment, ont aussi leur *ensemble.* Quand je dis *Le soleil est levé*, voilà un sens complet : mais ce sens complet est composé de deux concepts particuliers, j'ai le concept de *soleil* & le concept de *est levé*; or remarquez que ce dernier concept est composé de deux mots *est* & *levé*, & que ce dernier suppose le premier. *Pierre dort*; voilà deux concepts énoncés par deux mots : mais si je dis *Pierre bat*, ce mot *bat* n'est qu'une partie de mon concept, il faut que j'énonce la personne ou la chose que *Pierre bat*; *Pierre bat Paul* : alors *Paul* est le complément de *bat*; *bat Paul* est le concept entier, mais concept partiel de la proposition *Pierre bat Paul.*

De même si je dis Pierre est *avec*, *sur*, ou *dans*, ces mots *avec*, *sur*, ou *dans* ne sont que des parties de concept, & ont besoin chacun d'un complément : or ces mots joints à un complément font un concept, qui, étant énoncé en un seul mot, forme l'*Adverbe*, qui, en tant que concept particulier & tout formé, n'a pas besoin de complément pour être tel concept particulier.

Selon cette notion de l'*Adverbe*, il est évident que les mots qui ne peuvent pas être réduits à une préposition suivie de son complément, sont ou des conjonctions ou des particules qui ont des usages particuliers; mais ces mots ne doivent point être mis dans la classe des *Adverbes* : ainsi, je ne mets pas *non* ni *oui* parmi les *Adverbes*; *non*, *ne*, sont des particules négatives.

A l'égard de *oui*, je crois que c'est le participe passif du verbe *ouïr*, & que nous disons *oui* par ellipse, *cela est ouï*, *cela est entendu* : c'est dans le même sens que les latins disoient, *dictum puto.* Ter. *Andr. act. I. sc. 1.*

Il y a donc autant de sortes d'*Adverbes* qu'il y a d'espèces de manières d'être qui peuvent être énoncées par une préposition & son complément : on peut les réduire à certaines classes.

Adverbes de temps. Il y a deux questions de temps, qui se font par des *Adverbes*, & auxquelles on répond ou par des *Adverbes* ou par des prépositions avec un complément.

1. *Quando?* quand viendrez-vous? demain, dans trois jours.

2. *Quandiu*, combien de temps? *tandiu*, si long temps, autant de temps.

D. Combien de temps Jesus-Christ a-t-il vécu? *R.* Trente trois ans : on sousentend *pendant.*

Voici encore quelques *Adverbes* de temps : *quotidie*, tous les jours; on sousentend la préposition pendant, *per* : *nunc*, maintenant, présentement, alors, c'est à dire, à l'heure.

Auparavant : ce mot étant *Adverbe* ne doit point avoir de complément; ainsi, c'est une faute de dire *auparavant cela*, il faut dire *avant cela* : *autrefois*, *dernièrement.*

Hodie, aujourd'hui, c'est à dire *au jour de hui*, au jour présent; on disoit autrefois simplement *hui*, *je n'irai hui.* Nicod. *Hui* est encore en usage dans nos provinces méridionales. *Heri*, hier; *cras*, demain; *olim*, *quondam*, *alias*, autrefois, un jour, pour le passé & pour l'avenir.

Aliquando, quelquefois; *pridie*, le jour de devant; *postridie*, *quasi posterâ die*, le jour d'après; *perindie*, après demain; *mane*, le matin; *vespere* & *vesperi*, le soir; *sero*, tard; *nudius tertius*, avant-hier, c'est à dire, *nunc est dies tertius*, *quartus*, *quintus*, &c. il y a trois, quatre, cinq jours, *&c. unquam*, quelque jour, avec affirmation; *nunquam*, jamais, avec négation; *jam*, déja; *nuper*, il n'y a pas long temps.

Diu, long temps ; *recens* & *recenter*, depuis peu ; *jam dudum*, il y a long temps ; *quando*, quand ; *antehac*, ci-devant ; *posthac*, ci-après ; *dehinc*, *deinceps*, à l'avenir ; *antea*, *priùs*, auparavant ; *antequam*, *priusquam*, avant que ; *quoad*, *donec*, jusqu'à ce que ; *dum*, tandis que ; *mox*, bientôt ; *statim*, d'abord, tout à l'heure ; *tum*, *tunc*, alors ; *etiam-nunc* ou *etiam num*, encore maintenant ; *jam tum*, dès lors ; *propediem*, dans peu de temps ; *tandem*, *demum*, *denique*, enfin ; *plerumque*, *crebro*, *frequenter*, ordinairement, d'ordinaire.

Adverbes de lieu. Il y a quatre manières d'envisager le lieu : on peut le regarder 1°. comme étant le lieu où l'on est, où l'on demeure ; 2°. comme étant le lieu où l'on va ; 3°. comme étant le lieu par où l'on passe ; 4°. comme étant le lieu d'où l'on vient. C'est ce que les grammairiens appellent *in loco*, *ad locum*, *per locum*, *de loco* ; ou autrement, *ubi*, *quo*, *qua*, *unde*.

1. *In loco*, ou *ubi*, où est-il ? il est là ; *où* & *là*, sont *Adverbes* ; car on peut dire *en quel lieu*? R. *en ce lieu* ; *hic*, ici où je suis ; *istic*, là où vous êtes ; *illic* & *ibi*, là où il est.

2. *Ad locum*, ou *quo* ; ce mot, pris aujourd'hui adverbialement, est un ancien accusatif neutre, comme *duo* & *ambo* ; il s'est conservé en *quocirca*, c'est pourquoi, c'est pour cette raison : *quo vadis*, où allez-vous ? R. *Huc*, ici ; *istuc*, là où vous êtes ; *illuc*, là où il est ; *eo*, là.

3. *Qua* ? *qua ibo* ? par où irai-je ? R. *hac*, par ici ; *istac*, par là où vous êtes, *illac*, par là où il est.

4. *Unde. Unde venis* ? D'où venez-vous ? *hinc*, d'ici ; *istinc*, de là ; *illinc*, de là ; *inde*, de là.

Voici encore quelques *Adverbes* de lieu ou de situation ; *y*, il y est ; *ailleurs*, *devant*, *derrière*, *dessus*, *dessous*, *dedans*, *dehors*, *partout*, *autour*.

De quantité : *quantum*, combien ; *multum*, beaucoup, qui vient de *bella copia*, ou selon un beau coup ; *parum*, peu ; *minimum*, fort peu ; *plus*, ou *ad plus*, davantage ; *plurimum*, très-fort ; *aliquantulum*, un peu ; *modicè*, médiocrement ; *largè*, amplement ; *affatim*, *abundanter*, *abundè*, *copiosè*, *ubertim*, en abondance, à foison, largement.

De qualité : *doctè*, savamment ; *piè*, pieusement ; *ardenter*, ardemment ; *sapienter*, sagement ; *alacriter*, gaiement ; *benè*, bien ; *malè*, mal ; *feliciter*, heureusement ; & grand nombre d'autres formés des adjectifs, qui qualifient leurs substantifs.

De manière : *celeriter*, promptement ; *subito*, tout d'un coup ; *lentè*, lentement ; *festinanter*, *properè*, *properanter*, à la hâte ; *sensim*, peu à peu ; *promiscuè*, confusément ; *protervè*, insolemment ; *multifariam*, de diverses manières ; *bifariam*, en deux manières : racine, *bis* & *viam*, ou *faciem*, &c.

Utinam peut être regardé comme une interjection, ou comme un *Adverbe* de désir, qui vient de *ut*, *uti*, & de la particule explétive *nam* : nous rendons ce mot par une périphrase, *plût à Dieu que*.

Il y a des *Adverbes* qui servent à marquer le rapport ou la relation de ressemblance : *ita ut*, ainsi que ; *quasi*, *ceu*, par un *c*, *ut*, *uti*, *velut*, *veluti*, *sic*, *sicut*, comme, de la même manière que ; *tanquam*, de même que.

D'autres au contraire marquent diversité ; *aliter*, autrement ; *alioquin*, *cæteroquin*, d'ailleurs, autrement.

D'autres *Adverbes* servent à compter combien de fois : *semel*, une fois ; *bis*, deux fois ; *ter*, trois fois ; &c. en françois, nous sousentendons ici quelques prépositions, *pendant*, *pour*, *par* trois fois ; *quoties*, combien de fois ; *aliquoties*, quelquefois ; *quinquies*, cinq fois ; *centies*, cent fois ; *millies*, mille fois ; *iterum*, *denuò*, encore ; *sæpe*, *crebro*, souvent ; *raro*, rarement.

D'autres sont *Adverbes* de nombre ordinal : *primo*, premièrement ; *secundo*, secondement, en second lieu ; ainsi des autres.

D'interrogation : *quare*, c'est à dire, *quâ de re*, & par abbréviation, *cur*, *quamobrem*, *ob quam rem*, *quapropter*, pourquoi, pour quel sujet ; *quomodo*, comment. Il y a aussi des particules qui servent à l'interrogation, *an*, *anne*, *num*, *nunquid*, *nonne*, *ne*, joint à un mot ; *vides-ne* ? voyez-vous ? *ec* joint à certains mots, *ecquando*, quand ? *ecquis*, qui ? *ecqua mulier* (Cic.), quelle femme ?

D'affirmation : *etiam*, *ita*, ainsi ; *certè*, certainement ; *sanè*, vraiment, oui, sans doute : les anciens disoient aussi *Hercle*, c'est à dire, par Hercule ; *Pol*, *Ædepol*, par Pollux ; *Næcastor*, ou *Mecastor*, par Castor, *&c.*

De négation : *nullatenus*, en aucune manière ; *nequaquam*, *haudquaquam*, *neutiquam*, *minimè*, nullement, point du tout ; *nusquam*, nulle part, en aucun endroit.

De diminution : *fermè*, *ferè*, *penè*, *propè*, presque ; *tantum non*, peu s'en faut.

De doute : *fors*, *fortè*, *forsan*, *forsitan*, *fortasse*, peut-être.

Il y a aussi des *Adverbes* qui servent dans le raisonnement, comme *quia*, que nous rendons par une préposition & un pronom, suivi du relatif *que*, *parce que*, *propter illud quod est* ; *atque ita*, ainsi ; *atqui*, or ; *ergo*, par conséquent.

Il y a aussi des *Adverbes* qui marquent assemblage : *unà*, *simul*, ensemble ; *conjunctim*, conjointement ; *pariter*, *juxta*, pareillement : d'autres, division ; *seorsim*, *seorsum*, *privatim*, à part, en particulier, séparément ; *sigillatim*, en détail, l'un après l'autre.

D'exception : *tantum*, *tantummodo*, *solum*, *solummodo*, *duntaxat*, seulement.

Il y a aussi des mots qui servent dans les comparaisons pour augmenter la signification des adjectifs : par exemple, on dit au positif *pius*, pieux ; *magis pius*, plus pieux ; *maximè pius*, très-pieux, ou fort pieux. Ces mots *plus*, *magis*, *très*, *fort*, sont aussi considérés comme des *adverbes* : *fort*, c'est à dire, *fortement*, *extrêmement* ; *très*, vient de *ter*, trois fois ; *plus*, c'est à dire, *ad plus*, selon une plus grande

valeur, *&c.* *Minùs*, moins, est encore un *Adverbe* qui sert aussi à la comparaison.

Il y a des *Adverbes* qui se comparent, sur tout les *Adverbes* de qualité, ou qui expriment ce qui est susceptible de plus ou de moins : comme *diu*, long temps ; *diutiùs*, plus long temps : *doctè*, savamment ; *doctiùs*, plus savamment ; *doctissimè*, très-savamment : *fortiter*, vaillamment ; *fortiùs*, plus vaillamment ; *fortissimè*, très-vaillamment.

Il y a des mots que certains grammairiens placent avec les conjonctions, & que d'autres mettent avec les *Adverbes* : mais si ces mots renferment la valeur d'une préposition & de son complément, comme *quia*, parce que ; *quapropter*, c'est pourquoi, *&c.* ils sont *Adverbes* ; & s'ils sont de plus l'office de conjonction, nous dirons que ce sont des *Adverbes* conjonctifs.

Il y a plusieurs adjectifs en latin & en françois qui sont pris adverbialement, *transversa tuentibus hircis*, où *transversa* est pour *transversè*, de travers ; *il sent bon*, *il sent mauvais*, *il voit clair*, *il chante juste*, *parlez bas*, *parlez haut*, *frappez fort*. (*M. DU MARSAIS.*)

(¶ C'est sur les différences du terme conséquent renfermé dans la signification des *Adverbes*, qu'on les a distingués en *Adverbes* de temps, de lieu, de quantité, de manière, d'ordre, de cause, *&c.* selon que l'idée individuelle du terme conséquent a rapport au temps, au lieu, à la quantité, à la manière, à l'ordre, à la cause, *&c.* C'est une division purement métaphysique, conséquemment arbitraire, dépendante de la manière de voir de chaque grammairien, & absolument inutile aux vûes de la Logique grammaticale, qui, à l'égard des *Adverbes*, ne doit se charger que d'en déterminer la nature adverbiale, & la formation analogique quand il y a lieu. Suivons ces deux points de vûe par rapport aux *adverbes* françois ; il sera aisé d'appliquer nos observations à ceux des autres langues.

§. I. Sur la nature adverbiale, tous nos grammairiens, même les plus habiles & les plus philosophes, se sont trompés en trois manières différentes.

I. Ils ont placé, dans la classe des *Adverbes*, des phrases, véritablement adverbiales, mais qui n'ont jamais dû être envisagées que comme des assemblages de mots, dont chacun appartient à une classe particulière, & dont l'ensemble ne peut être envisagé comme un mot unique d'une classe déterminée, quoiqu'il en résulte un sens total analogue à celui des mots de cette classe. Tels sont les prétendus *Adverbes* composés que cite M. Restaut ; *pour le présent*, *à l'avenir*, *tour à tour*, *sans faute*, *depuis peu*, *pour l'ordinaire*, *d'où*, *par où*, *d'ici*, *de là*, *par ici*, *par là*, *en haut*, *en bas*, *en premier lieu*, *à la file*, *à la fin*, *de même*, *de plus*, *de mieux en mieux*, *à peu près*, *tout au plus*, *à tort*, *à travers*, *à regret*, *à la mode*, *à la hâte*, &c.

L'abbé Girard, qui philosophoit assez subtilement sur les matières de Grammaire pour appercevoir l'absurdité de cette méprise, s'en explique ainsi (*Vrais Princ. Disc. IX*, *pag.* 163) : « Quelques » grammairiens ont mis au rang des *Adverbes* les » expressions composées de plusieurs mots servant à » marquer une circonstance, telles que *pour le présent*, *tour à tour*, *à l'avenir*, *sans faute.* Mais » en vérité c'est abuser de la permission d'écrire, » que de présenter au Public de tels propos. Car, » outre que la différence spécifique des parties d'oraison ne peut regarder que les mots simples, & non » les expressions provenant de la construction de plusieurs mots ; *pour* n'est-il pas, dans le premier » exemple cité, une préposition ? *présent* un substantif ? & *le*, son article ? De même, dans les » autres exemples, chaque mot n'y conserve-t-il » pas sa propre nature, remplissant sa fonction, & » concourant par son service particulier à former » le sens ? Il y a toute apparence que cette confusion » d'idées vient de ce qu'on a aussi nommé *Adverbe* un » membre de phrase ; au lieu de le distinguer, » comme j'ai fait, par le nom de Circonstanciel : » car il est vrai que ces expressions seroient *Adverbes* en ce sens, formant dans la structure de la » phrase cette partie qui y paroît comme une circonstance modificative. Mais que fait cela à la » nature des mots qui l'énoncent ? Ils n'en sont pas » moins distingués entre eux & fixés à leur espèce. » Ce qui est substantif ou préposition, l'est toujours, » quoique soumis au régime l'un de l'autre pour former le membre circonstanciel de la phrase. Pourquoi, après tant de siècles & tant d'ouvrages, les » gens de Lettres ont-ils encore des idées si informes » & des expressions si confuses, sur ce qu'ils font » profession d'étudier & de traiter ? ou s'ils ne veulent pas prendre la peine d'approfondir la matière, » comment osent-ils en donner des leçons au Public ? » C'est ce que je ne conçois pas. »

Je ne prétends pas approuver en détail tout ce qui se trouve dans ce passage, qui suppose plusieurs points de doctrine entièrement éloignés de mes principes & de mes vûes ; j'applaudis encore moins à la déclamation vive qui termine le tout, parce que je suis persuadé que la différence des opinions ne permet jamais que des raisonnements, à moins qu'on ne veuille être soi-même en bute à de pareils traits. Je ne veux que montrer combien cet habile grammairien sentoit les inconvénients de la confusion d'idées contre laquelle il s'élève : & toutefois il retombe bientôt lui-même dans une partie des fautes dont il se plaint. « Le refus » que je fais, continue-t-il, de confondre la différence essencielle des mots simples avec la fonction » qu'on peut faire remplir aux uns ou aux autres » dans la phrase, ne m'empêche pas de convenir, » que de quelques-unes de ces expressions, il s'en est » formé de simples *Adverbes* ; parce que l'usage, » maître de fabriquer des mots, les a unies & identifiées en un seul, qui, par cette opération, s'est » trouvé appartenir à une autre espèce que celle dont » étoit auparavant chacun de ceux dont il a été fabriqué : tel est *Aujourdhui*, qui originairement en » comprenoit quatre, & qu'on écrivoit séparément

» *au jour d'hui.* Mais jusqu'à ce que l'usage ait fait » des autres expressions ce qu'il a fait de celle-ci, » elles ne seront point *Adverbes*, & les mots qui les » composent appartiendront chacun à leur propre » espèce. »

Cette autorité que l'académicien prête à l'usage, de réunir plusieurs mots en un, n'est peut-être pas si bien établie qu'il paroît le croire; du moins s'il s'agit de cet usage légitime, qui est véritablement souverain dans les langues. Mais bien établie ou non, l'abbé Girard a mal choisi *Aujourdhui* pour être un exemple d'*Adverbe*, on le verra tout à l'heure; & il n'a pas attendu lui-même les réunions scellées par l'autorité de l'usage pour se faire des *Adverbes* : il écrit en un seul mot *deméme*, *auplus*, *dumoins*, *aumoins*, *dutout*, *toutafait*, *dautrefois*, *dordinaire*, *acause*. C'est esquiver l'objection qu'il fait lui-même à ceux qui regardent ces expressions comme des *Adverbes*; mais ce n'est pas s'en garantir. La manière d'écrire les mots, ou séparés ou réunis, est absolument accidentelle à ce qui en constitue la nature; tant qu'ils ne sont que rapprochés, s'ils continuent d'avoir le même sens que dans leur état de séparation, ils continuent d'être ce qu'ils étoient avant leur union : aussi n'est-il pas vrai que le latin *quemadmodum*, quoique écrit d'une seule tenue, soit un véritable *Adverbe*; c'est une expression adverbiale dont les parties sont rapprochées, & qui se réduit aux trois mots *quem ad modum.* C'est la même chose des exemples de l'abbé Girard. Je dis plus; il en est de même des mots dont la réunion est aujourd'hui autorisée par le plus ancien usage, comme *afin*, *auprès*, *autour*, *enfin*, *ensuite*, *pourquoi*, *parce* que, *&c* : & si on vouloit revenir à les séparer, *à fin*, *au près*, *au tour*, *en fin*, *en suite*, *pour quoi*, *par ce* que, *&c*; je ne doute pas qu'on ne répandît par là un grand jour sur l'analyse de la phrase françoise, qu'on n'en facilitât l'intelligence, & qu'on ne simplifiât d'autant les principes de notre syntaxe.

De quelque façon qu'on pense sur cette manière d'écrire, il est sûr que les phrases adverbiales ne sont point des *Adverbes.* « Nous savons bien, dit M. de » Wailly (VII. *édit. p.* 148. IX. *édit. p.* 130); qu'el- » les expriment la même chose que les *Adverbes*: mais » si l'on mettoit ces expressions au rang des *Adverbes*, » il faudroit aussi regarder comme *Adverbes* les pré- » positions avec leurs régimes; comme *avec pru-* » *dence*, *avec sagesse*, *sans réflexion*, *par douceur*, » &c; car ces expressions signifient la même chose » que *prudemment*, *sagement*, *étourdiment*, *douce-* » *ment*, &c. »

II. Une seconde manière dont se sont égarés les grammairiens au sujet des *Adverbes*, c'est en prenant pour *Adverbes* des mots qui sont des noms ou des adjectifs.

1°. Ils ont pris pour des *adverbes* de position, cinq mots qui sont de véritables noms; savoir, *ici*, *là*, *deça*, *dela*, *ailleurs.*

Ici & *là* sont des noms véritables, qui signifient *ce point-ci*, *ce point-là*; & le nom *point* doit y être entendu dans sa plus grande généralité, relativement à l'étendue, à la durée, & à l'ordre moral : aussi ces mots se construisent-ils, comme les noms, avec des prépositions; *sortez d'ici*, *sortez de là*, c'est à dire, *de ce lieu-ci*, *de ce lieu-là*; *il passera par ici* ou *par là*, c'est à dire, *par ce lieu-ci* ou *par ce lieu-là*; *ce tableau est pour ici*, *ce vase étoit pour là*, c'est à dire, *pour cette place-ci*, *pour cette place-là*; *d'ici à trois ans*, *de là aux vacances*, c'est à dire, *de ce moment-ci*, *de ce temps-là*; *de là je conclus*, *par là vous faites entendre*; c'est à dire, *de ce principe* ou *de ce point*, *par ce raisonnement*, &c. Quoiqu'on dise sans préposition *il est ici* ou *là*, *venez ici*, *allez là*; les mots *ici* & *là* n'y sont pas plus *Adverbes* que les noms propres de villes ne devenoient *Adverbes* en latin quand on y disoit sans préposition *manet Avenione*, *ibit Romam*, *transibimus Mediolano* : la préposition, également sousentendue dans les deux langues, laisse aux mots exprimés l'effet de la phrase adverbiale, mais ne les change pas pour cela en *Adverbes.*

Deça & *dela* sont des noms qui signifient *la region la plus voisine*, *la région la plus éloignée.* *Voyez* PRÉPOSITION.

Ailleurs est un nom, qui signifie *autre part.* Aussi est-il complément des prépositions; *cela vient d'ailleurs*, *passez par ailleurs*, *ce lustre est pour ailleurs.* Si l'on dit sans préposition, *il est ailleurs*, *allez ailleurs*, le mot *Ailleurs* n'est pas plus *Adverbe* dans ce cas, que ne le seroit *Autre part*, si on aimoit mieux dire *il est autre part*, *allez autre part*; des deux côtés il y a de sousentendu la préposition *en*, & c'est au lieu de dire *il est* en *ailleurs*, *allez* en *ailleurs*, ou bien *il est* en *autre part*, *allez* en *autre part.*

2°. On a pris pour des *Adverbes* de distance, trois mots qui ne le sont pas; ce sont *loin*, *près* & *proche.*

Loin & *Près* sont opposés l'un à l'autre, & il est évident que ce sont des noms employés comme compléments de prépositions quand on dit *de loin*, *de près*, *loin à loin*, *près à près*, *au loin* : ils ne deviennent pas *Adverbes* pour être employés seuls, la préposition étant alors sousentendue; *il est loin*, *nous sommes près de la ville*, c'est à dire, à *loin*, à *près de la ville*, ou à *un grand intervalle*, à *un petit intervalle de la ville.*

Cependant ces deux mots sont susceptibles des degrés de signification, comme les adjectifs & les *Adverbes*; comment avec cela peut-on dire que ce sont des noms? C'est que ces mots signifient *grand* ou *petit intervalle*, que le principal des deux est le nom *intervalle*, & que l'adjectif *grand* ou *petit* est susceptible des degrés de signification : *bien loin*, *fort loin*, *plus loin*, *aussi loin*, *bien près*, *fort près*, *plus pres*, *aussi pres*, marquent & signifient, un *intervalle bien grand*, *fort grand*, *plus grand*, *aussi grand*, *bien petit*, *fort petit*, *plus petit*, *aussi petit.*

Proche. On le prétend quelquefois *Adverbe*; com-

me dans *ici proche :* d'autres fois prépoſition ; comme *proche l'égliſe* : mais plus ordinairement on le reconnoit pour adjectif; *le hameau le plus proche*, *ſa derniere heure eſt proche*, *mes proches parents.* Il eſt toujours adjectif, & peut s'expliquer par tout dans ce ſens : *ici proche*, c'eſt à dire, en un lieu *proche d'ici*, en ſorte qu'il y a ellipſe & inverſion ; *proche l'égliſe*, c'eſt à dire, en un lieu *proche* de *l'égliſe. Voyez* Préposition.

3°. On a imaginé fauſſement nombre de prétendus *Adverbes* de temps.

Hier, *avant-hier*, *aujourdhui*, *demain*, *après-demain*, ſont de vrais noms, qui ſont ſujets des verbes, ſuppôts des adjectifs, compléments des prépoſitions : *hier fut un beau jour pour vous*, *avant-hier fut pluvieux*, *tout aujourd'hui*, *demain paſſé*, *la journée d'après-demain*, *arrivé d'hier* ou *d'avant-hier*, *de demain en huit jours*, *il m'a remis à demain*, *c'eſt pour aujourdhui*, *il commencera dès après-demain*, *il en eſt quitte depuis hier.* Quand ils paroiſſent employés à la manière des *Adverbes*, c'eſt que la prépoſition eſt ſouſentendue : *il arriva hier*, *elle mourut avant-hier*, *la promenade eſt paſſable aujourdhui*, *j'en parlerai demain*, *nous irons après-demain à la campagne* ; c'eſt à dire, dans *hier*, dans *avant-hier*, dans ou pour *aujourdhui*, dans ou pendant *demain*, dans *après-demain.*

Jadis eſt un véritable adjectif, & j'en prends à témoin *les bonnes gens du temps jadis* : l'ellipſe ſeule lui donne quelquefois l'air, mais jamais la nature de l'*Adverbe ;* ainſi, *on le croyoit jadis*, ſignifie *on le croyoit* au temps *jadis.*

Jamais eſt un vrai nom : *à jamais*, *pour jamais*, *à tout jamais*, *au grand jamais.*

Long-temps eſt compoſé d'un adjectif & d'un nom rapprochés ſans cauſe, qui montrent aſſez la vraie nature de cette expreſſion : que n'écrit-on ſans tiret, *depuis long temps*, *pendant long temps*, *pour long temps*, *il y a long temps ?* Si l'on dit, *la choſe dura long temps*, c'eſt pour *dura* pendant *long temps.*

Lors s'emploie comme un nom ; *dès lors*, *pour lors.* On auroit dû écrire pareillement *à lors* en deux mots : mais on s'eſt aviſé, contre le vœu de l'analogie, d'écrire tout d'une pièce *alors ;* & voilà encore un prétendu *Adverbe*, qui n'eſt au fonds qu'une phraſe adverbiale. On a réuni de même & avec auſſi peu de raiſon *lors* & *que*, & le tout a été déclaré conjonction; *lors* eſt un nom, antécédent de *que*, & *que* ſeul eſt conjonctif: quand on dit *à lors que*, on écrit *alors que* ; on ſépare *que* de ſon antécédent, quoiqu'on ne l'en ſepare pas dans *lorſque.* Que d'inconſéquence !

Tard. On trouve dans le Dictionnaire de l'*Académie*, 1762, *Vous vous en aviſez ſur le tard ;* & une pareille conſtruction annonce un nom, & non pas un *Adverbe.*

Tôt eſt l'oppoſé de *tard*, & doit être de même eſpèce ; auſſi s'eſt-on mépris également ſur l'un & ſur l'autre. Mais par le rapprochement, on a encore fait avec *tôt* de prétendus *Adverbes*, auxquels on n'a pas donné d'analogues compoſés de *tard :* on a fait *auſſitôt*, *bientôt*, *plutôt ;* mais on a continué d'écrire en deux mots *auſſi tard*, *bien tard*, *plus tard :* on écrit de même, & avec raiſon, *aſſez tôt*, *trop tôt*, comme *aſſez tard*, *trop tard*, *fort tard.* Inconſéquences & contradictions, qui pourtant laiſſent appercevoir le vrai !

Toujours. On dit *pour toujours* comme *pour jamais ;* c'eſt que *Toujours* & *Jamais* ſont de la même eſpèce.

4°. On a de même érigé en *Adverbes* de quantité des véritables noms : ſavoir, *beaucoup*, *peu*, *guères*, *aſſez*, *trop*, *tant*, *autant*, *moins*, *plus*, *davantage* ; qui ſignifient *belle quantité* (bella copia), *petite quantité*, *grande quantité*, *quantité exceſſive*, *ſi grande quantité*, *auſſi grande quantité*, *moindre quantité*, *plus grande quantité*, *quantité ſupérieure.* Auſſi tous ces mots ſe conſtruiſent-ils comme des noms : *j'en ai beaucoup ; prenez-en peu ; vous n'avez guères de crédit ; il a trop de richeſſes ; ils ont tant de bien qu'ils le prodiguent ; tant de fiel entre-t-il en l'ame des dévots ? nous aurons autant de loiſir que nous voudrons ; moins de gloire & plus de profit ; vous avez des reſſources, j'en ai encore davantage.*

5°. Voici encore des *Adverbes* fabriqués par le ſimple rapprochement, qui toutefois n'a pas fait diſparoître la nature des mots élémentaires ; *autrefois*, *parfois*, *quelquefois*, *toutefois*, *enfin*, *enſuite*, *partout*, *ſurtout*, &c. Séparez les éléments de ces mots, &, ſi le cas l'exige, recourez à l'ellipſe ; l'*Adverbe* diſparoît, ſans aucune altération du ſens.

III. Une troiſième mépriſe des grammairiens, c'eſt qu'ils ont méconnu quelques véritables *Adverbes*, qu'ils ont placés, ou dans la claſſe des pronoms, ou dans celle des prépoſitions, ou dans celle des conjonctions.

1°. Il n'y a pas un grammairien qui ne regarde *en* & *y* comme des pronoms, & les dictionnaires prononcent la même choſe. Cependant *en* ſignifie *de* avec le complément indiqué par les circonſtances & nommé auparavant; *y* ſignifie *à*, ou *dans*, ou *en*, avec un pareil complément : or tout mot qui vaut une prépoſition avec ſon complément, eſt un véritable *Adverbe. Dites nous des nouvelles de l'Amérique*, *puiſque vous en arrivez ;* c'eſt à dire, *vous arrivez de l'Amérique* ou *de ce pays : ſoyez tranquille ſur votre affaire*, *je m'en occupe ;* c'eſt à dire, *je m'occupe de votre affaire : vous en aurez des preuves ;* c'eſt à dire *des preuves de cela : j'ai péché*, *& je m'en repens ;* c'eſt à dire, *je me repens d'avoir péché : ſi vous allez en province*, *n'y reſtez pas ;* c'eſt à dire, *ne reſtez pas en province : il faut mourir*, *penſez-y bien ;* c'eſt à dire, *penſez bien à cette vérité : appliquez-vous aux ſciences*, *vous y réuſſirez ;* c'eſt à dire, *vous réuſſirez dans les ſciences.*

2°. On

2°. On regarde comme des prépofitions les mots *Auprès*, *Autour*, *Hors*, *Jufque*. Je prouve ailleurs que ce font des *Adverbes*. *Voyez* PRÉPOSITION.

3°. Enfin l'on a rejeté, dans la claffe des conjonctions, d'autres mots qui, bien appréciés, font de véritables *Adverbes ;* comme *Cependant*, *Néanmoins*, *Pourtant*, *Afin*, *Ainfi*, *Auffi*, *Encore*, & *Tantôt* quand il fe répète.

CEPENDANT, *NÉANMOINS*, *POURTANT* font des *Adverbes*. Lorfque *Cependant* eft relatif au temps, c'eft un *Adverbe* qui veut dire *pendant ce temps-là* (en latin *interea*) : quand il eft fynonyme de *Néanmoins*, *Pourtant* ; il fignifie, comme les deux autres, *avec cela*, *nonobftant cela* ; & ils font tous trois *Adverbes* fynonymes, avec les différences qu'on peut voir à l'article POURTANT, CEPENDANT, NÉANMOINS, TOUTEFOIS.

AFIN. On a coutume d'écrire *afin* en un feul mot, & en conféquence on a décidé que c'étoit une conjonction ; car il falloit bien placer ce prétendu mot dans la claffe de quelqu'une des parties d'oraifon.

On difoit anciennement *à celle fin*, qui fubfifte encore dans les patois de plufieurs provinces, & qui eft la vraie interprétation d'*afin* (*in hunc finem*) : quoiqu'on écrive donc *afin* en un feul mot, encore n'eft-ce autre chofe que la prépofition *à* réunie avec le nom *fin*, & conféquemment un véritable *Adverbe*. Mais, puifque le fens des deux radicaux eft exactement confervé, pourquoi les écrire en une pièce comme fi ce n'étoit qu'un mot ? « Il y a des phrafes, » dit le *Dictionnaire d'Orthographe*, où *à fin* fe doit » écrire en deux mots avec un *à* grave ; mais cela » ne fe doit jamais faire quand *afin* fe peut con- » vertir en latin par la particule *ut* ». C'eft 1°. donner aux trois quarts de la nation une règle inintelligible, parce qu'ils ne favent pas la langue latine : 2°. c'eft donner aux autres une règle illufoire, parce que la particule *ut* répond toujours & néceffairement au mot françois *que* ; & jamais on ne traduit *ut* par *afin que*, qu'à raifon des mots *in hunc finem* fousentendus & fentis avant *ut* : 3°. c'eft convenir qu'*à fin*, exprimé en deux mots, a le même fens qu'*afin* en un feul mot ; puifque, pour diftinguer l'un de l'autre, on affigne un moyen méchanique qui en effet ne caractérife ni l'un ni l'autre, au lieu d'affigner la différence des fens qui n'exifte pas.

Cette réunion des deux mots en un, faite à contre-fens, eft l'unique fource de la méprife où l'on eft tombé fur la nature de cette expreffion. Eh écrivons en toute occurrence *à fin*, comme nous écrivons *à caufe*, *à raifon*, &c. L'analogie & l'intérêt de l'analyfe grammaticale le demandent également : on verra aifément pourquoi l'on met quelquefois *de* & quelquefois *que* après *à fin* ; dans le premier cas, *de* eft prépofition déterminative du nom appellatif *fin* ; & dans le fecond, *que* eft déterminatif du même nom appellatif *fin*, qui eft antécédent.

AINSI eft généralement reconnu pour un *Adverbe*, qui fignifie *de la même manière*, *de cette manière*, ou *en cette manière*. Les mêmes grammairiens néanmoins qui en font un *Adverbe*, en font encore une conjonction, & quelques-uns même deux fortes de conjonctions. C'eft, dit-on, une conjonction comparative, quand elle exprime parité entre deux propofitions ; & l'on cite ce vers :

Ainfi que la vertu, le crime a fes degrés,

C'eft une conjonction illative ou conclufive, quand elle fert pour tirer une induction ou une conféquence d'une propofition précédente : *il n'y a point de véritable bonheur fans la vertu*, ainfi *il n'y a point de pécheur qui foit véritablement heureux* ; c'eft l'exemple de M. Reftaut.

Le dirai-je fans détour ? Ces décifions ont échapé à un premier grammairien fur quelque lueur de vraifemblance ; les autres les ont répétées aveuglément & fans examen ultérieur : mais la faine raifon & les vûes de l'inftitution du langage exigent qu'*Ainfi*, une fois reconnu pour *Adverbe*, demeure invariablement dans cette claffe, à laquelle il eft toujours aifé de le ramener.

Ainfi *que la vertu*, *le crime a fes degrés*, c'eft à dire, de la même manière *que la vertu*, *le crime a fes degrés*. Il n'y a de conjonctif, dans cette analyfe & dans la phrafe qu'elle dèvelope, que le mot *que*, dont l'antécédent eft le nom *manière*, compris comme terme conféquent dans la fignification de l'*Adverbe* AINSI.

Ce mot n'eft pas plus une conjonction conclufive dans le dernier exemple, Ainfi *il n'y a point de pécheur qui foit véritablement heureux* : il y a une ellipfe fuffifamment indiquée par *Ainfi ;* c'eft comme fi l'on difoit, *cela étant* ainfi, ou *puifque la chofe eft* ainfi, c'eft à dire, *de cette manière* ou *en cette manière*. Quoique le mot *Puifque* ne foit pas expreffément énoncé ; le fens total le rappelle, en rend l'effet fenfible, & donne lieu d'en attribuer fauffement l'énergie au mot *Ainfi*, qui eft feul exprimé : telle eft vraifemblablement l'origine de la méprife des grammairiens fur la nature de ce mot en pareille occurrence.

Le mot *Ainfi* n'a donc dans ce cas aucun rapport aux mots de la propofition à la tête de laquelle il fe trouve : ne feroit-il pas raifonnable, en conféquence, de l'en féparer par une virgule, afin d'indiquer qu'il appartient à une autre propofition ? Voici donc comment je ponctuerois l'exemple de M. Reftaut : *Il n'y a point de véritable bonheur fans la vertu ; ainfi, il n'y a point de pécheur qui foit véritablement heureux.*

AUSSI. Les Dictionnaires & les Grammaires font de ce mot une conjonction, & l'interprêtent par *De même*, *Pareillement*. Cependant *De même* eft une phrafe adverbiale, équivalente à un *Adverbe* ; & *Pareillement* eft un véritable *Adverbe*. Eft-il poffible qu'*Auffi* foit conjonction, & que les fynonymes par lefquels on l'explique foient des *Adverbes* ou des phrafes adverbiales ? Or il eft certain 1°. que *Pareillement* eft un *Adverbe* ; 2°. qu'il eft fynonyme

d'*Auſſi*, puiſqu'on dit également & dans le même ſens ; *vous le voulez & moi* auſſi ; *vous le voulez, & moi* pareillement.

C'eſt un *Adverbe* de comparaiſon, qui doit toujours s'expliquer par un dèvelopement analogue à cette idée acceſſoire mais eſſencielle.

Vous le voulez, *& moi* auſſi ; c'eſt à dire *vous le voulez & moi* je le veux *de la même manière* que vous le voulez.

Pierre eſt auſſi *ſavant que ſage*, auſſi *ſavant que Paul* ; c'eſt à dire *Pierre eſt ſavant* de la même manière *qu*'il eſt *ſage*, de la même manière *que Paul* eſt ſavant.

Il lui a donné telle choſe, *& cela* auſſi ; c'eſt à dire, *& cela* de la même manière que la première choſe. L'Académie (*Dict.* 1762), dit que, dans ce cas, *Auſſi* s'emploie pour *Encore*, *De plus* : c'eſt que la phraſe énonce deux dons, & que le ſecond fait naître naturellement l'idée d'addition ; mais l'*Adverbe* ne marque que la comparaiſon.

Ces étoffes ſont belles, auſſi *coûtent-elles beaucoup* ; c'eſt à dire *ces étoffes ſont belles*, dans la proportion de leur beauté *elles coûtent beaucoup*. On dit que, dans cet exemple, *auſſi* ſignifie *c'eſt pourquoi*, *à cauſe de cela* : ce ſeroit toujours le rendre par une phraſe adverbiale ; mais la vérité eſt, qu'il ne marque que la comparaiſon.

« Encore, dit l'abbé Regnier (*Gram. fr.* in-12, » p. 681. in-4, p. 715), outre les ſignifications qu'il » a comme *Adverbe* (premier aveu), peut être conſidéré comme appartenant à diverſes claſſes de conjonctions. Il peut être regardé comme conjonction » copulative, ou comme conjonction augmentative, » dans la phraſe ſuivante ; *ce n'eſt pas aſſez d'aimer* » *ſes amis*, *il faut* encore *les ſervir dans l'occaſion* ; » parce que, dans cette phraſe, *Encore* ſe peut rendre » également bien par *Auſſi*... Il peut être auſſi regardé comme conjonction adverſative, quand on dit : *il* » *eſt comblé de biens*, encore *n'eſt-il pas content*.... » car, dans cette phraſe, il peut fort bien être rendu » par *Cependant*, *Néanmoins*, conjonctions adverſatives. Mais il eſt en même temps conjonction diminutive & conjonction de reſtriction, quand on dit : encore *s'il ſavoit les choſes dont il veut parler* ».

L'aveu de ce grammairien eſt aſſez formel : quand il regarde *Encore* comme conjonction copulative ou augmentative, il le regarde comme équivalent d'*Auſſi*, qui, comme je l'ai montré, eſt toujours *Adverbe* : s'il le regarde comme conjonction adverſative, il le rend par *Cependant*, *Néanmoins*, que j'ai également prouvé être des *Adverbes* : dans les cas où il le croit conjonction diminutive ou de reſtriction, il le fait équivalent à *Du moins* ou *Au moins*, qui ſont évidemment des expreſſions adverbiales.

Mais il y a toujours à redire à ces explications variées d'un même mot, qui ne me paroiſſent jamais venir que de ce qu'on ignore la véritable ; parce qu'elle eſt diverſement déguiſée par les idées acceſſoires qui réſultent ſourdement des circonſtances, & qu'on juge fauſſement inhérentes au mot que l'on veut interpréter. Il me ſemble qu'*Encore*, dans tous les cas préſentés, peut ſe rendre à peu près par *avec cela*, expreſſion purement adverbiale : on diroit en effet & dans le même ſens ; *ce n'eſt pas aſſez d'aimer ſes amis*, *il faut* avec cela *les ſervir dans l'occaſion* ; *il eſt comblé de biens*, avec cela *il n'eſt pas content* ; avec cela *s'il ſavoit les choſes dont il veut parler*.

Tantôt répété veut dire, la première fois *dans un temps*, & la ſeconde fois *dans un autre temps*, qui ſont des expreſſions vraiment adverbiales : tantôt *careſſante* & tantôt *dédaigneuſe*, c'eſt à dire, dans un temps *careſſante* & dans un autre temps *dédaigneuſe*. Les latins répètent dans le même ſens *Nunc*, qui ne ceſſe pas pour cela d'être *Adverbe*.

§. II. Pour ce qui concerne la formation analogique des *Adverbes* françois, il n'y a que ceux qui ſont dérivés des adjectifs de la même ſignification, qui ſoient aſſujétis à une formation régulière, & toujours avec la terminaiſon *ment*.

« Apropos de ces *Adverbes* terminés en *ment*, » dit Ménage (*Obſerv. I.* 2.), il eſt à remarquer » qu'ils ſont compoſés de l'adjectif féminin & du » ſubſtantif *mente*, ablatif de *mens* ; & que ces » adjectifs & ce ſubſtantif ſe trouvent ſéparément » dans pluſieurs auteurs modernes, & même » dans quelques-uns des anciens. Ovide, dans » l'Elégie 2 du Liv. 3 des Amours ; *Sacro de carcere miſſis inſiſtam forti mente vehendus equis.* » Sénèque, dans la Thébaïde, (Act. 1. Sc. 1.) » *Peccas honeſtâ mente*. Valérius-Flaccus, au L. 1. » *Ire per altum magnâ mente volunt.* L'auteur du » poëme *De Judicio*, attribué fauſſement à Tertullien : *Quique Deum metuit ſincerâ mente tonantem.* S. Jérôme dans une de ſes lettres à » Théophile d'Alexandrie : *Qui tenebrarum horrore* » *circumdati ſunt nec naturam rerum clarâ mente* » *perſpiciunt.* Et dans une autre à Marcella : *Tantâ* » *forſan mente reprehendis cur non ſequamur ordinem Scripturarum.* Et ſur le premier chap. de » Malachie : *Ad vos igitur*, *ô Sacerdotes*, *qui* » *deſpicitis nomen meum*, *iſte ſermo dirigitur* ; » *qui*, *reverſi de Babylone*, *metu prœteritœ ſervitutis*, *debueratis ad Dominum plenâ mente* » *converti.* S. Auguſtin dans ſon ſermon des Saints, » qui eſt le 19[e] : *Fiat impetrabile*, *quod fidâ mente* » *poſcimus.* Et dans l'épître 24 à ceux de Madaure : » *Quis hoc poſſit ſereniſſimâ & ſimpliciſſimâ mente* » *contueri?* Caſſiodore, liv. 4. ép. 20 : *Idem ſtudium veſtrum Reipublicœ gratâ mente debetis.* » Et liv. 5. ép. 13. *Prœſertim quum in diſpendio pauperum deteſtabili mente verſetur.* Et l. 10. » ep. 18 : *Remedium quod pro vobis piâ mente* » *tranſmiſimus.* Et l. 12. ép. 2 : *Tributum profeſſores devotâ mente perſolvunt.* Dans les capitulaires de Charles le chauve, page 373 : *Ut* » *ex ejus ore audiamus quod à chriſtianiſſimo* » *rege*, *fideli & unanimi in ſervitio illius populo*, » *unicuique in ſuo ordine*, *convenit audire ac*

» *devotâ mente suspicere*. Grégoire le grand est » tout plein de ces façons de parler. »

» A ces exemples, dit l'abbé Regnier (*Gram.* » *fr.* in-12. *p.* 514. in-4, *p.* 542) on pourroit en » ajouter quantité d'autres; mais je me contenterai » d'y joindre celui de Tibulle (Liv. 4): *Illa aliud* » *tacitâ*, *jam sua*, *mente rogat*. (Elle, qui est » devenue maîtresse d'elle-même, demande tacite- » ment tout autre chose). Et cet exemple est d'au- » tant plus fort, que *Tacite*, adjectif, n'ayant » d'usage dans notre langue que pour signifier » *Sousentendu*, comme dans cette phrase, *consen-* » *tement tacite*, il semble que *Tacitement* n'ait pu » par conséquent être formé que de *Tacitâ mente*.

» La manière dont les espagnols emploient quel- » quefois ces sortes d'*Adverbes*, peut encore beau- » coup servir à appuyer l'opinion de M. Ménage. » Car lorsqu'ils ont à mettre tout de suite deux *Ad-* » *verbes* en *mente*, ils les séparent ordinairement de » telle sorte, qu'ils ne laissent la terminaison *mente* » qu'au dernier des deux. Ainsi, on trouve dans » les meilleurs auteurs, *segura y libremente* » (sûrement & librement), *blanda y tiernamente* » (agréablement & tendrement), *real y verdadi-* » *ramente* (réellement & véritablement), *firme y* » *estrechamente* (fermement & constamment), & » ainsi des autres: ce qui semble marquer qu'ils n'ont » emprunté leurs *Adverbes* que de l'ablatif latin » *mente*, joint à un autre ablatif adjectif; puisqu'ils » en font quelquefois deux mots, comme en latin ».

L'abbé de Vayrac, dans les *Hispanismes* qui sont à la fin de sa *Grammaire espagnole*, dit formellement (*p.* 627.) que des deux *Adverbes* on coupe le premier & on en fait une espèce d'adjectif féminin. Il a tort de dire *une espèce*; c'est un véritable adjectif féminin, puisque c'est à l'adjectif féminin qu'on ajoûte la terminaison *mente*.

Remarquons, avant de quitter cette matière, que l'idiotisme espagnol est tout à fait semblable à l'exemple cité plus haut de S. Augustin, *serenissimâ & simplicissimâ mente contueri*; & que cette ressemblance devient une preuve de plus de l'étymologie de la formation espagnole, & conséquemment de la formation analogue des *Adverbes* dans la langue italienne & dans la nôtre.

L'abbé Regnier fait néanmoins des objections contre cette doctrine : je vas les rapporter dans ses propres termes & y répondre.

« Ce qui peut faire croire au contraire, dit-il, » que la terminaison de tant d'*Adverbes* françois » en *ment* n'est qu'une pure désinence, qui ne » veut rien dire; c'est que, dans la langue latine, » dans l'allemande, & dans l'angloise, la plupart » des *Adverbes* ont une désinence commune qui » n'est d'aucune signification ». Il cite là-dessus la terminaison *ter* des latins, *lich* des allemands, *ly* des anglois.

J'avoue qu'on peut ne pas connoître la signification primitive des désinences; mais on auroit tort de conclure qu'elles n'en ont point. Il paroît constant que les premiers radicaux du langage ont été des monosyllabes; que les dissyllabes, les trissyllabes, & tous les autres polysyllabes sont nés insensiblement du rapprochement des radicaux, que l'on combinoit comme les idées élémentaires de l'idée totale qu'on vouloit exprimer. Ce principe est reçu chez tous les étymologistes, & porte à croire que le *ter* latin, le *lich* allemand, & le *ly* anglois, ont leur signification propre, quoiqu'on ne puisse plus l'assigner aujourd'hui. Mais que dis-je? Wachter ne nous apprend-il pas dans son *Glossaire germanique* (au mot *leich*) & dans ses *Prolégomènes* (Sect. VI.) que *lich* signifie *semblable*, *similitude*, &c. selon la manière dont il se présente dans la composition? Cette découverte ne porte-t-elle pas à croire que les autres terminaisons ont aussi une signification primitive, quoiqu'on l'ait perdue de vûe? Je dois ajouter que, quand il seroit démontré que les terminaisons citées n'ont aucune signification, il n'en résulteroit rien contre la signification de notre *ment* : parce que les procédés d'une langue ne font point loi dans une autre; & qu'on trouve d'ailleurs dans les autres assez de terminaisons significatives, pour rendre vraisemblable la signification de notre *ment*.

« Pour donner, continue l'abbé Regnier, des » exemples d'une désinence encore plus semblable à » celle des *Adverbes* françois, dont il est maintenant » question : de même que dans plusieurs noms sub- » stantifs latins, comme *elementum*, *fundamentum*, » *instrumentum*, *testamentum*, &c. la terminaison » *mentum* n'est d'aucune signification, ni celle de *ment* » & de *mento* dans les noms françois, italiens, & » espagnols, qui ont été formés de ces noms latins; » de même il y a lieu de croire que, dans tous nos » *Adverbes* terminés en *ment*, & dans tous ceux de » la langue italienne & de la langue espagnole » terminés en *mente*, ces sortes de terminaisons ne » veulent rien signifier par elles-mêmes. »

Il me semble que ce grammairien affirme trop légèrement que la terminaison latine *mentum* ne signifie rien. Il en est du langage comme de toute autre chose; rien ne s'y fait sans cause & sans une cause immédiate & précise: la terminaison *mentum*, commune à beaucoup de noms latins, a donc une signification relative au point de vûe commun sous lequel on les a envisagés en les terminant de la même manière. *Men*, *minis*, & *mentum*, *i*, viennent, dit M. le Bel (*Anat. de la langue latine*, p. 216), & je l'avois dit avant lui dans la première *Encyclopédie* (art. FORMATION); « ces deux demi-mots vien- » nent de *Minere*, *eo*, *es*, primitif inusité d'*Emineo*, » *Promineo*, &c; & ils servent presque toujours à » marquer l'agent dont on se sert pour opérer certains » effets, ... si l'on en excepte un très-petit nombre » qui se prennent passivement, comme *stramentum*, » *fragmentum*, *ramentum*, pour *quod sternitur*, » *quod frangitur*, *quod raditur*. »

Je crois que *men* & *mentum*, venus de *Mineo* que l'on trouve dans Lucrèce, signifient en consé-

quence *chose sensible*; & j'interprèterois ainsi les mots pris passivement, en me rapprochant davantage du radical qui est à la tête :

Sramentum, chose étendue par terre, *mentum stratum;*
Fragmentum, chose brisée, rompue; *mentum fractum;*
Ramentum, chose raclée. *mentum rasum.*

Je suivrois la même analogie pour les mots pris dans le sens actif.

Armentum, agent qui laboure, *mentum arans;*
Jumentum, agent qui aide, *mentum juvans;*
Monumentum, chose qui avertit, *mentum monens;*
Instrumentum, chose qui forme, *mentum instruens;*
Tormentum, chose qui lance, qui darde, *mentum torquens.*

Les autres difficultés proposées par le Secrétaire de l'Académie, sont encore plus foibles que celles auxquelles je viens de répondre, & ne peuvent nuire à l'opinion de ceux qui tirent, de l'ablatif latin *mente*, la terminaison adverbiale *ment* pour le françois, ou *mente* pour l'italien & l'espagnol.

Quoi qu'il en soit, tous nos *Adverbes* en *ment* dérivent, comme je l'ai déja dit, des adjectifs analogues : excepté *incessamment*, *diablement*, *nuitamment*, *profusément*, *sciemment*; dont le premier paroît composé de la particule négative *in* & du nom *cesse* ou du participe *cessant*, & les quatre autres sont formés des noms *diable*, *nuit*, *profusion*, *science*. Je crois que *notamment* vient régulièrement de *notant* participe du verbe *noter*; & que les grammairiens qui ont mis cet *Adverbe* au nombre de ceux qui ne viennent pas des adjectifs, se sont mépris en ce point. L'abbé Regnier se trompe de même, quand il y compte *Instamment*, « qui n'a point, dit-il, d'adjectif masculin qui » soit en usage » : je ne sais si de son temps, qui n'est pas fort éloigné, on s'interdisoit l'usage du masculin *instant*, quoiqu'on dit au féminin *instante*; mais aujourd'hui l'on dit également *instant* & *instante*.

La formation régulière des *Adverbes* en *ment* peut se réduire à trois règles principales.

I. *Règle*. Si l'adjectif masculin est terminé par une voyelle, il faut simplement y ajouter *ment*.

Des adjectifs *sage*, *utile*, *propre*, *honnête*, *simple*, terminés par *e* muet, on forme les *Adverbes* analogues *sagement*, *utilement*, *proprement*, *honnêtement*, *simplement*.

Des adjectifs *réglé*, *obstiné*, *modéré*, *aisé*, *effronté*, terminés par *é* fermé, on forme *réglément*, *obstinément*, *modérément*, *aisément*, *effrontément*.

Des adjectifs *hardi*, *poli*, *infini*, terminés par *i*, on forme *hardiment*, *poliment*, *infiniment*.

Des adjectifs *éperdu*, *ambigu*, *résolu*, *ingénu*, *congru*, terminés par *u*, on forme, en y mettant toutefois l'accent circonflexe, *éperdûment*, *ambigûment*, *résolûment*, *ingénûment*, *congrûment*.

1°. Il faut excepter de cette règle l'adjectif *impuni*, dont l'*Adverbe* analogue est *impunément*, & non pas *impuniment*.

2°. Les adjectifs *beau*, *nouveau*, *fou*, *mou*, qui ont une autre terminaison plus ancienne & plus analogique à la terminaison féminine, *bel*, *nouvel*, *fol*, *mol*, sont, par cette raison, soumis à une autre règle, qui est la troisième.

II. *Règle*. Les adjectifs terminés par *ant* ou *ent* forment leurs *Adverbes* en changeant *nt* en *mment*.

Des adjectifs *méchant*, *obligeant*, *puissant*, *constant*, *savant*, terminés par *ant*, on forme les *adverbes* analogues *méchamment*, *obligeamment*, *puissamment*, *constamment*, *savamment*.

Des adjectifs *récent*, *ardent*, *négligent*, *patient*, *excellent*, *impertinent*, *fréquent*, terminés par *ent*, on forme *récemment*, *ardemment*, *négligemment*, *patiemment*, *excellemment*, *impertinemment*, *frequemment*.

Il faut excepter de cette règle les deux adjectifs *lent* & *présent*, qui font *lentement* & *présentement*, en ajoutant *ment* à leur terminaison féminine, comme les adjectifs compris dans la troisième règle.

III. *Règle*. Tout autre adjectif terminé par une consonne au masculin, forme son *Adverbe* en ajoutant *ment* à l'adjectif féminin.

Des adjectifs	qui font au féminin	on forme
blanc,	*blanche*,	*blanchement*,
public,	*publique*,	*publiquement*,
grand,	*grande*,	*grandement*,
naif,	*naïve*,	*naïvement*,
long,	*longue*,	*longuement*,
égal,	*égale*,	*également*,
fol pour *fou*,	*folle*,	*follement*,
seul,	*seule*,	*seulement*,
vieil pour *vieux*,	*vieille*,	*vieillement*,
ancien,	*ancienne*,	*anciennement*,
malin,	*maligne*,	*malignement*,
fier,	*fière*,	*fièrement*,
niais,	*niaise*,	*niaisement*,
frais,	*fraîche*,	*fraîchement*,
faux,	*fausse*,	*faussement*,
heureux,	*heureuse*,	*heureusement*,
doux,	*douce*,	*doucement*,
dévot,	*dévote*,	*dévotement*,
strict,	*stricte*,	*strictement*.

Il faut excepter de cette règle le seul adjectif *gentil*, dont le féminin est *gentille*, & dont l'*Adverbe* est toutefois *gentiment*, & non pas *gentillement*.

Exception générale. La syllable *ment* doit être précédée d'un *e* muet dans tous les *Adverbes* formés, selon la première règle, des adjectifs masculins terminés en *e* muet; ou, selon la troisième, des adjectifs féminins. Il y a toutefois quelques *Adverbes* de ces deux espèces, où l'*e* muet est changé en *é* fermé.

Ceux de la première espèce sont *aveuglément*, *commodément*, *conformément*, *énormément*, *incommodément*, & *opiniâtrément*, formés des adjectifs masculins *aveugle*, *commode*, *conforme*, *énorme*, *incommode*, & *opiniâtre*.

Ceux de la seconde espèce sont *communément*, *confusément*, *expressément*, *importunément*, *obscu-*

rément, *précisément*, & *profondément*, formés des adjectifs féminins *commune*, *confuse*, *expresse*, *importune*, *obscure*, *précise*, & *profonde*.

J'observerai ici, pour les intérêts de l'harmonie, qu'en général les *Adverbes* en *ment* sont insupportables dans la Poésie, surtout ceux qui ont plus de trois syllables, comme *assidûment*, *agréablement*, *invariablement*, &c. La Prose est moins difficile : toutefois l'orateur doit encore éviter d'en réunir deux de la même terminaison; & s'il est obligé de les employer, qu'il trouve quelque moyen de les séparer, de manière qu'ils ne nuisent pas à l'harmonie par leur consonance. (*M.* Beauzée.)

(N.) ADVERBE, PHRASE ADVERBIALE. *Syn.* Quand on a établi, dans l'article précédent, que tout *Adverbe* est l'équivalent d'une préposition avec son complément; on n'a prétendu parler que d'un équivalant analytique & purement grammatical. Il ne faut pas croire en effet que l'usage, qu'on accuse trop souvent de manquer de justesse, de précision, ou même de lumières, ait laissé, entre l'*adverbe* & la *phrase adverbiale*, une égalité si absolue, une synonymie si parfaite, que la différence des deux locutions ne soit que dans les sons, & que le choix en soit totalement arbitraire quant au sens : l'éloignement qu'ont naturellement les langues pour une synonymie entière, qui n'enrichiroit un idiome que de sons inutiles à la justesse & à la clarté de l'expression, donne lieu de présumer que l'*adverbe* & la *phrase adverbiale* doivent différer par quelques idées accessoires.

Par exemple, je serois assez porté à croire que, quand il s'agit de mettre un acte en opposition avec l'habitude, l'*adverbe* est plus propre à marquer l'habitude; & la *phrase adverbiale*, à indiquer l'acte. *Un homme qui se conduit* sagement, *ne peut pas se promettre que toutes ses actions seront faites* avec sagesse. *Un auteur qui n'écrit pas* élégamment, *peut toutefois rendre de temps en temps quelques pensées* avec élégance. *Résistez* avec courage *à cette tentation*, *& suivez toujours* courageusement *le chemin de la vertu. La finesse, la malignité même, peuvent quelquefois s'énoncer* avec naïveté; *mais il n'est donné qu'à la candeur & à la simplicité de parler toujours* naïvement.

Ceci n'est qu'une conjecture générale, assez bien vérifiée par les exemples; & peut-être seroit-il aisé d'en rassembler beaucoup d'autres : mais il n'est pas impossible que, dans le détail des cas particuliers, on rencontre d'autres différences entre l'*adverbe* & la *phrase adverbiale*; ces différences peuvent très-bien dépendre de celles des prépositions qui entrent dans la *phrase adverbiale*. *Voyez*, dans cet ouvrage même, l'article aveuglément, a l'aveugle; & l'article effectivement, en effet. (*M.* Beauzée.)

(N.) ADVERBIAL, E, adj. Qui est de la nature de l'adverbe, qui est équivalent à un adverbe, qui caractérise l'adverbe. *Phrase adverbiale*, *sens adverbial. Les cas adverbiaux. Forme adverbiale. Terminaison adverbiale. Expression adverbiale.*

En parlant de l'adverbe & de la phrase *adverbiale* (au mot Adverbe), l'auteur du *Dictionnaire de l'Elocution françoise*, s'exprime ainsi : « De très-» savants hommes les regardent comme synonymes, » & M. du Marsais entre autres prétend que l'ad-» verbe n'est que l'équivalent du rapport rendu » par la préposition & le nom qui la suit..... » telle est même la définition qu'il donne de l'ad-» verbe. Il y a pourtant une exception essencielle » que je suis surpris qu'il ait omise & que » voici : c'est que tout rapport exprimé par une » préposition & un substantif ne peut pas être » rendu par un adverbe, comme sa définition le » donne à entendre, comme le pense d'après lui » M. Fromant, & comme M. Duclos le dit ex-» pressément; dans ces phrases, *il étudie le latin* » *dans Cicéron*, *il s'entretient avec Platon*, & » mille autres semblables, on trouve des rapports » exprimés par des prépositions & des noms, qui » ne peuvent être rendus par des adverbes..... » Il me paroît donc évident que les rapports qui sont » exprimés par une préposition & un nom, ne peu-» vent pas toujours l'être par un adverbe. *Si M.* du » Marsais a manqué la vraie définition de l'ad-» verbe, qui pourra l'avoir découverte? »

Je réponds que, *si M. du Marsais a manqué la vraie définition de l'adverbe*, ce n'est pas le raisonnement que je viens d'exposer qui en est la preuve.

1°. Quand il ne seroit pas possible de rendre par un adverbe, tout rapport exprimé par une préposition avec son complément; cela prouveroit seulement un défaut de réciprocité, qui n'est une preuve de fausseté que dans le cas où la réciprocité seroit nécessaire au principe qu'on voudroit établir. Or ni M. du Marsais ni M. Duclos n'ont dit ni prétendu dire, que toute préposition avec son complément pût être rendue par un adverbe; & ils ne l'ont pas dit, parce que cette assertion ne faisoit rien à leur façon de penser sur la nature de l'adverbe : seulement ont-ils fait entendre, ce qui est hors de doute, que la préposition & le complément qui résultent de l'analyse de l'adverbe sont l'équivalent de l'adverbe, & que par une réciprocité nécessaire, l'adverbe en est l'équivalent.

2°. Est-il donc aussi sûr qu'on veut le faire entendre, que tout rapport exprimé par une préposition & un nom ne puisse pas être rendu par un adverbe? Je parle de cette possibilité générale, qui suffit pour constater l'essence des choses; & non de la simple possibilité pratique, qui dépend dans chaque langue de l'autorité de l'usage, & qui en chaque occurrence n'est qu'un fait particulier & jamais un principe général. Par exemple, il ne seroit pas possible en françois de substituer un adverbe avoué par l'usage, à la phrase *adverbiale* que nous énonçons par les deux mots *de loin*; mais l'adverbe latin *eminùs* est la preuve que cette impossibilité est

contingente, purement locale, & non une impoſſibilité univerſelle & néceſſaire.

3°. Je dis plus : quand il ſeroit poſſible de mettre à contribution toutes les langues mortes ou vivantes, & qu'aucune ne fourniroit un adverbe, pour être l'équivalent d'une expreſſion *adverbiale* formée d'une prépoſition & de ſon complément; ce ne ſeroit pas encore aſſez pour en conclure l'impoſſibilité abſolue, parce qu'on ne ſeroit pas aſſuré de ce que pourroient faire en ce cas les langues poſſibles.

4°. La langue baſque dépoſe formellement contre cette prétendue impoſſibilité. Cette langue n'a point de prépoſitions; elle a un certain nombre de terminaiſons, qu'elle adapte à la fin des mots énonciatifs du ſecond terme d'un rapport : ainſi, elle emploie également la terminaiſon *réquin* pour marquer *avec* au ſingulier, & *acquin* au pluriel, ſoit avec un nom abſtrait, comme *prudence*, *fureur*, &c. ſoit avec un nom concret appellatif comme *roi*, *temple*, &c, ſoit avec un nom concret propre comme *Paul*, *Rome*, *Tibre*, &c. ſoit enfin avec un pronom comme *moi*, *toi*, *lui*, &c. Elle ne connoit point d'autres cas, que ceux qui réſultent de ces particules poſtpoſitives; &, ſi l'on y prend bien garde, point d'autres adverbes, que ces eſpèces de cas.

5°. Il eſt conſtant que tout véritable adverbe énonce un rapport avec abſtraction du terme antécédent, & qu'il en eſt de même de la prépoſition; que dans l'adverbe le terme conſéquent eſt déterminé, mais qu'avec la prépoſition il faut l'enoncer explicitement. Il s'enſuit donc que la prépoſition avec ſon complément énonce, en faiſant abſtraction de tout terme antécédent, un rapport dont le terme conſéquent eſt déterminé; que par conſéquent il en réſulte une phraſe qui a le même effet & la même nature que l'adverbe, analytiquement équivalente à l'adverbe, & que l'on ne ſauroit mieux caractériſer que par la dénomination de phraſe *adverbiale*.

De là vient auſſi que j'appelle cas *adverbiaux*, les cas des noms ou des pronoms, qui, avec la ſignification fondamentale du mot décliné, renferment encore celle d'une prépoſition. Tels ſont, en latin, le génitif *patris* (du père), *templi* (du temple), *domûs* (de la maiſon); & le datif *patri* (au père), *templo* (au temple), *domui* (à la maiſon) : tels, dans nos pronoms françois, les mots *me*, *te*, *ſe*, *leur*, & le mot *que*, leſquels ont été regardés par nos grammairiens ſous un tout autre aſpect. *Voyez* l'addition au mot Cas. (*M. Beauzée.*)

(N.) ADVERBIALEMENT, adv. D'une manière adverbiale. A la manière de l'adverbe.

C'eſt ainſi que les grammairiens ont coutume d'entendre le mot *Adverbialement*. Par exemple, dans ces phraſes, *tenir bon*, *tenir ferme*, *chanter haut*, *parler bas*, *ſentir mauvais*, les adjectifs *bon*, *ferme*, *haut*, *bas*, *mauvais*, ſont, diſent-ils, employés *adverbialement* ou à la manière des adverbes.

Nous avons auſſi en françois des noms ſi conſtamment pris *adverbialement*, de la manière qu'on l'entend ici, qu'à la fin on s'eſt perſuadé que c'étoient de vrais adverbes; tels ſont *loin*, *près*, *hier*, *demain*, *aujourd'hui*, *beaucoup*, *peu*, *aſſez*, *trop*, &c.

Dans l'exacte vérité, tous ces mots, noms ou adjectifs, ne ſont employés *adverbialement*, que parce qu'ils le ſont comme parties de phraſes adverbiales dont la prépoſition eſt ſupprimée. *Tenir bon* ou *ferme*, c'eſt *tenir* de *bon* pied ou de pied *ferme*; *chanter haut*, c'eſt *chanter* d'un ton *haut*; *parler bas*, c'eſt *parler* d'un ton *bas*; *ſentir mauvais*, c'eſt *ſentir* un *mauvais* goût, (car *goût* ſe prend quelquefois pour *odeur*. (Dict. de l'Acad. 1762). Quant aux noms pris *adverbialement*, *voyez* ce qui en a été dit dans l'addition à l'article Adverbe (§. I. n. 2). Dans tous ces exemples, l'énergie de la prépoſition ſouſentendue eſt tellement ſentie, qu'on l'a crue entièrement compriſe dans le mot exprimé : en conſéquence on a dit que l'adjectif ou le nom étoit pris *adverbialement*, ou même qu'il étoit devenu adverbe; & la conſtance de l'ellipſe a amené & confirmé cette erreur. (*M. Beauzée.*)

(N.) ADVERBIALITÉ, n. f. Eſſence de l'adverbe. Les grammairiens ont cru que l'*Adverbialité* étoit toute entière dans certains mots, parce qu'ils la ſentoient dans l'enſemble de la phraſe : mais j'ai fait voir leurs mépriſes dans les quatre articles précédents. L'*Adverbialité* exige la valeur d'une prépoſition avec ſon complément, compriſe implicitement dans un ſeul mot, qui eſt adverbe, *parler raiſonnablement*; ou explicitement dans pluſieurs mots, qui conſtituent une phraſe adverbiale, *parler d'une manière raiſonnable*; ou enfin la valeur d'une prépoſition ſouſentendue mais ſuppoſée avant ſon complément, *parler raiſon*, c'eſt à dire *parler* avec *raiſon*. (*M. Beauzée.*)

ADVERSATIF, TIVE. adj. Qui ſert à mettre en oppoſition, ou à marquer l'oppoſition. Il y a des adverbes *adverſatifs*, & des conjonctions *adverſatives*; & cette idée commune d'oppoſition a induit les grammairiens à confondre les deux eſpèces, comme ſi tous ces mots étoient des conjonctions.

I. Les adverbes *adverſatifs* ſuppoſent que la propoſition où ils entrent énonce quelque choſe d'oppoſé à ce qui eſt énoncé dans la précédente : ce ſont *Pourtant*, *Cependant*, *Néanmoins*, dont j'ai effectivement prouvé l'adverbialité dans l'addition à l'article Adverbe (§. I. n. 3). Quant à la différence de leur ſignification, *voyez* l'article Pourtant, Cependant, Néanmoins, Toutefois.

II. Les conjonctions *adverſatives* ſont celles qui déſignent, entre des propoſitions oppoſées à quel-

ques égards, une liaiſon d'unité, fondée ſur leur incompatibilité intrinſèque: ce ſont, en françois, *Mais* & *Quoique*: les conjonctions latines *Sed*, *At*, *Autem*, & les mots *verum*, *vero*, répondent à la première; *Quanquam*, *Quamvis*, *Etſi*, &c. répondent à la ſeconde; les unes & les autres ſans doute avec des nuances différencielles, qui, quoique réelles, nous échapent aujourdhui.

Pour nos deux conjonctions, elles me paroiſſent différer par le plus ou le moins d'oppoſition qu'elles annoncent, ou plus tôt par l'effet de cette oppoſition.

Mais ſemble lier les parties oppoſées par une idée de contrebalancement, de compenſation: *il n'eſt pas riche*; mais *content de ce qu'il a*, *il ne deſire rien de plus*. Le contrebalancement eſt très-ſenſible dans ce paſſage de Maſſillon: *Quand vous dites que la bonté de Dieu eſt infinie*, *que prétendez-vous dire?... qu'il n'a pas créé l'homme pour le rendre éternellement malheureux?* mais *pourquoi a-t-il creuſé l'enfer ſous nos pieds? qu'il vous a déja donné mille marques de ſa bonté?* mais *c'eſt ce qui devroit confondre votre ingratitude ſur le paſſé, & vous faire tout craindre pour l'avenir: qu'il n'eſt pas ſi terrible qu'on le fait?* mais *on ne vous rapporte de ſa juſtice que ce qu'il vous en a appris lui-même: qu'il ſeroit obligé de damner preſque tous les hommes, ſi tout ce que nous diſons étoit vrai?* mais *l'Évangile vous déclare en termes formels, que peu ſeront ſauvés: qu'il ne châtie qu'à l'extrémité?* mais *chaque grâce refuſée peut être le terme de ſes miſéricordes: qu'il ne lui en coute rien pour pardonner?* mais *n'a-t-il pas les intérêts de ſa gloire à ménager? qu'il faut peu de choſe pour le déſarmer?* mais *il faut être changé, & le changement du cœur eſt le plus grand de tous ſes ouvrages: que cette confiance vive que vous avez en ſa bonté ne ſauroit venir que de lui?* mais *tout ce qui ne conduit pas à lui en conduiſant au repentir, ne ſauroit venir de lui. Que voulez-vous donc dire? qu'il ne rejetera pas le ſacrifice d'un cœur briſé & humilié? eh! voilà ce que je vous ai juſqu'ici prêché.... Convertiſſez-vous au Seigneur, & alors confiez-vous en lui, quels que puiſſent être vos crimes.*

L'uſage de cette conjonction peut, dans ce ſens même, ſervir à déterminer avec plus de préciſion, tantôt en indiquant formellement la différence, tantôt en déſignant une exception. *Si nous nous trouvons dans ces nouvelles agitations de la pénitence,... où l'on eſt ébranlé*, mais *non pas encore vaincu; touché*, mais *non pas converti*: c'eſt un exemple du premier genre. En voici un du ſecond, & ils ſont tous deux de Maſſillon: *Le ciel & la terre paſſeront*, mais *les paroles ſaintes de la loi ne paſſeront point.*

Quoique lie les parties oppoſées, en les préſentant comme coëxiſtantes nonobſtant leur oppoſition & leur incompatibilité apparente: Quoiqu'*il ne ſoit pas riche*, *il ne déſire rien de plus*. Ce tour par *Quoique* indique en quelque ſorte le droit de déſirer davantage, & on y joint que, nonobſtant ce droit, la perſonne dont on parle ne déſire rien: en cela l'oppoſition des deux parties eſt énoncée d'une manière plus énergique & plus marquée, que ſi on diſoit ſimplement, *Il n'eſt pas riche*, mais *il ne déſire rien de plus*. Ce plus d'énergie vient ſans doute originairement de ce que la conjonction qui en eſt le ſigne ſe montre à la tête, comme mot principal; & je crois en effet que, ſi le premier membre devenoit le ſecond, l'oppoſition ſeroit rendue d'une manière moins énergique: elle ſeroit pourtant plus énergique encore que par la conjonction *Mais*; parce que la conjonction *Quoique*, même au ſecond membre, retient encore quelque choſe de la force que lui donne le droit de paſſer à la première place, à laquelle *Mais* ne peut point paſſer. (*M. Beauzée.*)

Æ. *Gramm.* Cette figure n'eſt aujourd'hui qu'une diphthongue aux yeux; parce que, quoiqu'elle ſoit compoſée de *a* & de *e*, on ne lui donne dans la prononciation que le ſon de l'*e* ſimple ou commun, & même on ne l'a pas conſervée dans l'orthographe françoiſe: ainſi on écrit *Céſar*, *Énée*, *Énéide*, *Équateur*, *Équinoxe*, *Éole*, *Préfet*, *Prépoſition*, &c.

Comme on ne fait point entendre dans la prononciation le ſon de l'*a* & de l'*e* en une ſeule ſyllabe, on ne doit pas dire que cette figure ſoit une diphthongue.

On prononce *a-éré*, expoſé à l'air, & de même *a-érien*: ainſi, *a-é* ne font point une diphthongue en ces mots, puiſque l'*a* & l'*é* y ſont prononcés chacun ſéparément en ſyllabes particulières.

Nos anciens auteurs ont écrit par *æ* le ſon de l'*ai* prononcé comme un *é* ouvert: ainſi, on trouve dans pluſieurs anciens poètes l'*ær* au lieu de l'*air*, *aër*, & de même *æles* pour *ailes*; ce qui eſt bien plus raiſonnable que la pratique de ceux qui écrivent par *ai* le ſon de l'*é* ouvert, *français*, *connaître*. On a écrit *connoître* dans le temps que l'on prononçoit *connoître*; la prononciation a changé, l'orthographe eſt demeurée dans les livres: ſi vous voulez réformer cette orthographe & la rapprocher de la prononciation préſente, ne réformez pas un abus par un autre encore plus grand; car *ai* n'eſt point fait pour repréſenter *é*. Par exemple, l'interjection *hai*, *hai*, *hai*! *bail*, *mail*, &c. eſt la prononciation du grec ταῖς, μοῖσαις.

Que ſi on prononce par *é* la diphthongue oculaire *ai* en *palais*, &c. c'eſt qu'autrefois on prononçoit l'*a* & l'*i* en ces mots-là; uſage qui ſe conſerve encore dans nos provinces méridionales: de ſorte que je ne vois pas plus de raiſon de réformer *françois* par *français*, qu'il y en auroit à réformer *palais* par *palois.*

En latin *æ* & *ai* étoient de véritables diphthongues, où l'*a* conſervoit toujours un ſon plein & entier, comme Plutarque l'a remarqué dans ſon

Traité des festins, ainsi que nous entendons le son de l'*a* dans notre interjection, *hai*, *hai*, *hai*! Le son de l'*e* ou de l'*i* étoit alors très-foible; & c'est à cause de cela qu'on écrivoit autrefois par *ai* ce que depuis on a écrit par *æ*, *Musai* ensuite *Musæ*; *Kaisar* & *Cæsar*. *Voyez* la *Méthode latine de P. R.* (*M.* DU MARSAIS.)

AFFECTATION, s. f. *Belles-Lettres.* Manière trop étudiée, trop recherchée de s'exprimer; vice ordinaire aux gens qu'on appelle *beaux-parleurs.*

L'*Affectation* est dans la pensée, dans l'expression, dans le choix des mots, des tours, ou des images. Quand on a l'idée de l'*Affectation* dans la contenance, dans la démarche, dans la parure, on a l'idée de l'*Affectation* dans le style.

L'*Affectation* est quelquefois jusques dans le soin trop marqué d'être naturel, dans la familiarité, dans la négligence.

L'*Affectation* de Pline, de Voiture, de Balzac, de le Maître, de Fontenelle, de la Motte, n'est pas la même.

Voiture, en parlant d'une expression recherchée de Pline le jeune, « Ne m'avouerez-vous pas, dit-il, » que cela est d'un petit esprit, de refuser un mot » qui se présente & qui est le meilleur, pour en » aller chercher, avec soin, un moins bon & plus » éloigné? »

Cette critique semble annoncer l'homme du monde le plus naturel dans sa façon de penser & d'écrire. C'est pourtant ce même Voiture qui, écrivant à mademoiselle Paulet, qu'il s'est embarqué sur un navire chargé de sucre, lui dit que, s'il vient à bon port, il arrivera *confit*, & que, si d'aventure il fait naufrage, il aura du moins la consolation de mourir *en eau douce*. Le maréchal de Vivonne disoit à son cheval, au passage du Rhin: *Jean le Blanc*, *ne souffrez pas qu'un Général des galères soit noyé dans l'eau douce.* Mais ceci est de meilleur goût.

C'est ce même Voiture qui écrit à une femme: *Je crois que vous savez la source du Nil; & celle d'où vous tirez toutes les choses que vous dites, est beaucoup plus cachée & plus inconnue.*

C'est lui qui dit de Balzac: *Il a inventé un potage que j'estime plus que le panégyrique de Pline, & que la plus longue harangue d'Isocrate.*

C'est lui qui, félicitant Godeau des *fleurs* qui naissent dans son esprit, lui dit qu'il en a reçu *un bouquet sur des bords où il ne croît pas un brin d'herbe.* Et il ajoûte: *L'Afrique ne m'a rien fait voir de plus nouveau que vos ouvrages: en les lisant à l'ombre de ses palmes, je vous les ai toutes souhaitées; & en même temps que je me considérois avoir été plus avant qu'Hercule, je me suis vu bien loin derrière vous.*

C'est ce même Voiture qui écrivoit à Costar, qu'il vouloit s'abstenir de recevoir de ses lettres, à cause qu'on étoit en carême, & que, pour un temps de pénitence, *c'étoient de trop grands festins. Pour vous, vous pouvez sans scrupule recevoir ce que je vous envoie*, ajoutoit-il; *à peine ai-je de quoi vous faire une légère collation..... Je ne vous servirai que des légumes*; & dans le même sens figuré, *vous faites des sauces avec lesquelles on mangeroit des cailloux.*

Comment le même homme qui, dans son style, employe des tours si recherchés, des jeux de mots si étudiés, des rapports si singuliers & si faux entre les idées, en un mot, une plaisanterie si peu naturelle & si froide, comment peut-il être blessé de l'*Affectation* de Pline le jeune, mille fois moins affecté que lui? en voici la raison.

L'*Affectation* de Voiture n'étoit pas celle qu'il reprochoit à Pline: il ne voyoit dans celui-ci que la recherche de l'expression, sans même être blessé du tour antithétique & artificiellement compassé que Pline avoit dans son éloquence. Mais si Pline avoit lu Voiture, il eût été blessé du rapport forcé des idées & des images qu'il emploie, & sur tout de la peine qu'il se donne, pour traiter familièrement les grands sujets, & plaisamment les choses les plus graves.

Balzac, dont l'*Affectation* est encore d'une autre sorte, car elle consiste dans la recherche d'un style périodique & soutenu avec dignité, ou, comme il l'a dit de lui-même, dans *une gravité tendue & composée*, ou, comme Boileau en a jugé, *à ne savoir ni dire simplement les choses, ni descendre de sa hauteur*; Balzac ne laisse pas de donner aussi quelquefois dans le faux bel-esprit de Voiture.

Il écrit à un homme affligé: *Votre éloquence rend votre douleur vraiment contagieuse; & quelle glace, je ne dis pas de Lorraine, mais de Norvège & de Moscovie, ne fondroit à la chaleur de vos belles larmes?* Ce n'est point là de la froide plaisanterie comme dans Voiture, mais un sérieux du plus mauvais goût.

Lorsque Balzac veut être plaisant, il est encore plus forcé que Voiture. Il écrit à Madame de Rambouillet, qui lui a envoyé des gants: « Quoique la » grêle & la gelée aient vendangé nos vignes au mois » de Mai; quoique les bleds n'aient pas tenu ce qu'ils » promettoient, & que la belle espérance des moissons se trouve fausse dans la récolte; quoique les » avenues de l'épargne se soient rendues extrêmement difficiles, &c. tous ces malheurs ne me touchent point; & vous êtes cause que je ne me » plains, ni de l'inclémence du ciel, ni de la stérilité de la terre, ni de l'avarice de l'État. Par » votre moyen, Madame, jamais année ne me » fut meilleure ni plus heureuse que celle-ci ». C'est dire avec bien de l'emphase qu'on est flatté d'avoir reçu des gants; & il faut avouer que le style de Charleval, d'Hamilton, de M. de Voltaire, dans le genre léger, est de meilleur goût que tout cela.

Le faux bel-esprit n'étoit naturel ni à Balzac ni à Voiture. Balzac en prenoit le ton par complaisance; Voiture, par contagion, par vanité, par habitude: l'hôtel de Rambouillet l'avoit gâté. On dit qu'une lettre leur coutoit souvent quinze jours de travail; ils

ils auroient mieux fait en un quart-d'heure, s'ils avoient bien voulu se donner moins de peine.

Balzac, stoïcien par humeur & par principes, avoit de l'élévation dans l'esprit & dans l'ame. On trouve dans ses lettres des mots dignes de Montagne. *Vous m'avouerez*, dit-il à madame des Loges, *que l'absence qui sépare ceux qui vivent de ceux qui ne vivent plus, est trop courte pour mériter une longue plainte.*

Cela peut être mis à côté de ce grand mot cité par lui-même : *Il n'y a que la première mort, non plus que la première nuit, qui ait mérité de l'étonnement & de la tristesse.*

Il ne manquoit à Voiture qu'une société moins gâtée du côté du goût, pour faire de lui un excellent écrivain. Voyez sa lettre sur la prise de Corbie, où d'un style véhément & simple, en donnant au cardinal de Richelieu de grandes louanges, il lui donne encore de plus grandes leçons. Quelle distance de cette lettre à ce qu'on admiroit de lui dans le cercle de Rambouillet !

C'est le mauvais goût de ce temps-là que Molière a tourné en ridicule dans les *Précieuses* & dans les *Femmes Savantes*, & dont il a dit dans le *Misanthrope* :

> Ce n'est que jeux de mots, qu'*Affectation* pure ;
> Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

L'*Affectation* est un Prothée dont les métamorphoses se varient à l'infini. Celle de l'avocat le Maître & des orateurs de son temps, consistoit à aller chercher, le plus loin qu'il étoit possible de leur sujet, des figures & des exemples. Le Maître, dans son plaidoyer *pour une fille désavouée*, dit que *son père a été pour elle un ciel d'airain, & sa mère une terre de fer. Prendra-t-on*, dit-il encore, en parlant de la jalousie du père, *pour un astre du ciel cette funeste comète de l'air, si féconde en maux & en désordres ?* Il dit, en parlant des larmes que la mère laissa échapper en désavouant sa fille, *Cette partie si tendre* (le cœur) *étant blessée, pousse des larmes comme le sang de sa plaie.* Il dit de la jeune fille, que *le soleil de la providence s'est levé sur elle* ; que *ses rayons, qui sont comme les mains de Dieu, l'ont conduite.* Il dit, à propos des moyens qu'avoit employés un clerc pour séduire une servante, *Qui ne sait que l'amour est le père des inventions ; qu'il anime dans l'Iliade toutes les actions merveilleuses des héros ; que Sapho l'appeloit le grand architecte des paroles, & le premier maître de Rhétorique ; qu'Agathon le surnommoit le plus savant des dieux, & soutenoit qu'il n'étoit pas seulement poète, mais qu'il rendoit les amoureux capables de faire des vers ; que Platon a remarqué qu'Apollon n'a montré aux hommes à tirer de l'arc qu'à cause qu'il étoit blessé de la flèche de l'amour, ni enseigné la Médecine qu'étant agité de cette violente maladie, ni inventé la divination que dans l'excès du même transport ?* Voyez BARREAU.

L'*Affectation* de Marivaux ne ressemble ni à celle de Pline, ni à celle de Voiture, ni à celle de Balzac, ni à celle de le Maître. Elle consiste, du côté de la pensée, dans des efforts continuels de discernement pour saisir des traits fugitifs ou des singularités imperceptibles de la nature ; & du côté de l'expression, dans une attention curieuse à donner aux termes les plus communs une place nouvelle & un sens imprévu, souvent aussi dans une continuité de métaphores familières & recherchées où tout est personnifié, jusqu'à un *oui* qui a la *physionomie* d'un *non*. C'est un abus continuel de la finesse & de la sagacité de l'esprit.

On a été trop sévère lorsqu'on a dit de Marivaux, qu'*il s'occupoit à peser des riens dans des balances de toile d'araignée* : mais lorsqu'on a dit de lui *qu'en observant la nature avec un microscope, il faisoit voir des écailles sur la peau*, on n'a dit que la vérité, & on l'a dite de la manière la plus ingénieuse. Pour bien peindre la nature aux yeux des autres, il faut ne la voir qu'avec ses yeux, ni de trop près, ni de trop loin. C'est avoir beaucoup d'esprit, sans doute, que d'en avoir trop ; mais c'est n'en pas avoir assez.

L'*Affectation* de Fontenelle, la plus séduisante de toutes, consiste à rechercher des tours ingénieux & singuliers, qui donnent à la pensée un air de fausseté afin qu'elle ait plus de finesse. Ce mot de lui, pour exprimer la ressemblance du portrait d'un homme taciturne, *On diroit qu'il se tait* ; & celui-ci au cardinal Dubois, *Vous avez travaillé dix ans à vous rendre inutile* ; & celui-ci, en louant la Fontaine, *Il étoit si bête qu'il ne savoit pas qu'il valoit mieux qu'Ésope & Phèdre*, font sentir ce que je veux dire. Le mot de Charillus à un ilote, *Si je n'étois pas en colère, je te ferois mourir sur l'heure* ; & celui d'un autre lacédémonien qui revenoit d'Athènes & à qui on demandoit comment tout y alloit, *Le mieux du monde, tout y est honnête* ; & ce mot de Pyrrhus, après avoir battu deux fois les romains & vu périr ses meilleurs capitaines, *Si nous gagnons encore une bataille, nous sommes perdus*, sont dans le goût de Fontenelle. On lui a reproché en général le soin d'aiguiser ses pensées & de brillanter ses discours, en ménageant pour la fin des périodes un trait saillant & inattendu. Mais cette *Affectation*, qui n'en étoit plus une, tant l'habitude lui avoit rendu ce tour d'esprit familier & facile, ne peut pas être celle de tout le monde : Marivaux, avec bien de l'esprit, s'étoit gâté le goût en voulant l'imiter.

Ce que Fontenelle paroît avoir recherché avec tant de soin, c'est cette simplicité délicate & fine qu'on attribuoit à Simonide, & à propos de laquelle M. le Fèvre a dit : *Il faut vieillir dans le métier pour arriver à cette admirable, à cette bienheureuse & divine facilité. Ni Hermogène, ni Longin, ni Quintilien, ni Denis encore ne feront cette grande affaire. Il faut que le Ciel s'en mêle, & que*

la nature commence ce que l'art achevera peut-être un jour.

La Motte étoit moins étudié que Fontenelle dans sa prose; mais dans ses fables, toutes les fois qu'il a voulu être naïf, il a été maniéré: c'est que la naïveté ne lui étoit pas naturelle, & que tout l'esprit du monde ne peut suppléer au talent. *Voyez* Fable, (*M. Marmontel.*)

Comme ce qui est écrit doit être naturellement un peu plus soigné que ce que l'on dit, il s'ensuit que ce qui est *Affectation* dans le langage ne l'est pas toujours dans le style. L'*Affectation* dans le style est à l'*Affectation* dans le langage ce qu'est l'*Affectation* d'un grand seigneur à celle d'un homme ordinaire. (*M. d'Alembert.*)

AFFECTATION, AFFÈTERIE. *Syn.*

Elles appartiennent toutes les deux à la manière extérieure de se comporter, & consistent également dans l'éloignement du naturel : avec cette différence que l'*Affectation* a pour objet les pensées, les sentiments, & le goût dont on veut faire parade; & que l'*Affèterie* ne regarde que les petites manières par lesquelles on croit plaire.

L'*Affectation* est souvent contraire à la sincérité : alors elle travaille à décevoir; & quand elle n'est pas hors du vrai, elle ne déplaît pas moins par la trop grande attention à faire paroitre ou remarquer la chose. L'*Affèterie* est toujours opposée au simple & au naïf; elle a quelque chose de recherché qui déplaît sur tout à ceux qui aiment l'air de la franchise: on la passe plus aisément aux femmes qu'aux hommes. (*L'abbé* Girard.)

On tombe dans l'*Affectation* en courant après l'esprit, & dans l'*Affèterie* en cherchant des grâces. L'*Affectation* & l'*Affèterie* sont deux défauts que certains caractères bien tournés ne peuvent presque jamais prendre, & que ceux qui les ont pris ne peuvent presque jamais perdre. Il n'y a guère de petits-maîtres sans *Affectation*, ni de petites-maitresses sans *Affèterie.* (*M. Diderot.*)

(N.) AFFECTER, SE PIQUER. *Syn.*

Affecter se dit des habitudes du corps, telle que la manière de parler, de marcher, de s'habiller, les tons, les airs, & les façons. *Se piquer* se dit des qualités de l'ame, soit celles de l'esprit ou du cœur; ainsi que des talents naturels ou acquis, tels que l'esprit, le goût, l'équité, l'adresse, la beauté, le chant.

Les petites-maitresses *affectent* le ton de décision & la vivacité dans les actions. Les précieuses *affectent* un ton de lenteur & de la singularité dans leurs expressions. Les unes *se piquent* d'agrément; & les autres, de bon goût.

L'homme qui *affecte* des minauderies, dégénère en femme: & celui qui *se pique* d'esprit, montre par là qu'il en manque. (*L'abbé* Girard.)

(N.) AFFERMIR, ASSURER. *Syn.*

On *affermit* par de solides fondements ou par de bons appuis, pour rendre la chose propre à se maintenir & à résister aux impulsions & aux attaques. On *assûre* par la consistance de la position ou par des liens qui assujétissent, afin que la chose se trouve fixe sans vaciller.

Au figuré, l'évidence des preuves & la force de l'esprit *affermissent* le sage dans sa façon de penser contre le préjugé des erreurs vulgaires. L'équité & les lois sont les seuls principes sur lesquels le citoyen puisse *assûrer* sa conduite : les exemples peuvent quelquefois la justifier; mais ils ne l'empêchent pas de varier. (*L'abbé* Girard.)

(N.) AFFIXE, adj. (*Gramm.*) Attaché à la fin. Ce terme est pris comme un nom masculin dans la Grammaire hébraïque; dans les Grammaires de ses dialectes, comme le chaldéen, le syriaque, le samaritain, *&c*; & dans les Grammaires de quelques autres langues, qu'on n'auroit jamais soupçonnées d'affinité ni avec l'hébreu ni entre elles, comme le lapon au nord de l'Europe, & le péruvien sous la ligne en Amérique.

Dans toutes ces Grammaires on entend, par *Affixes*, des particules qui se mettent à la fin d'un mot, pour y ajouter l'idée accessoire de rapport à l'une des trois personnes, singulière ou plurièle : & les *Affixes*, dans toutes ces langues, quand on les place à la fin d'un nom, tiennent lieu des adjectifs possessifs.

I. En hébreu, les pronoms personnels sont au génitif, לי (*li*) de moi, לנו (*lanou*) de nous; לך (*lach*) de toi, לכם (*lacham*) *m.* לכן (*lachan*) *f.* de vous; לו (*lou*) *m.* de lui, לה (*lé*) *f.* d'elle, להם (*lem*) *m.* d'eux, להן (*len*) *f.* d'elles. Les terminaisons de ces génitifs, ou ce qui reste après le retranchement du ל (*lamed*), placées à la fin du nom, y deviennent *Affixes*.

Ainsi, du nom singulier ספר (*sapher*) livre, on forme, relativement aux trois personnes singulières,

ספרי (*Sphéri*) mon livre,
ספרך (*Sapherech*) ton livre,
ספרו (*Saphérou*) *m.* } son livre,
ספרה (*Saphéré*) *f.* }

& relativement aux trois personnes plurièles,

ספרנו (*Saphérenou*) notre livre.
ספרכם (*Sapherecham*) *m.* } votre livre.
ספרכן (*Sapherechan*) *f.* }
ספרהם (*Saphérem*) *m.* } leur livre.
ספרהן (*Saphéren*) *f.* }

Si le nom est pluriel, on met י avant les *Affixes*; & cette règle est sans exception pour les noms féminins : mais pour les noms masculins, au lieu de deux יי qui se trouveroient de suite, on les fond en un seul. Ainsi, du pluriel ספרים (*Saphérim*) livres, on forme, relativement aux trois personnes singulières,

ספרי (*Saphéri*) mes livres,
ספריך (*Saphérich*) tes livres,
ספריו (*Saphériou* m. } ſes livres,
ספריה (*Saphérié*) *f.* }

& relativement aux trois perſonnes plurièles,

ספרינו (*Saphérinou*) nos livres.
ספריכם (*Saphéricham* m. } vos livres.
ספריכן (*Saphérichan*) *f.* }
ספריהם (*Saphériem*) m. } leurs livres.
ספריהן (*Saphérien*) *f.* }

On joint auſſi les mêmes *Affixes* aux verbes & aux prépoſitions, au lieu d'y ajouter ſéparément les pronoms perſonnels en régime ou comme compléments. Ainſi, avec מסר, *tradidit*, on fait מסרי ou מסרני, *tradidit me*; מסרנו, *tradidit nos*, &c.

On joint pareillement les *Affixes* à pluſieurs adverbes; & ces *Affixes* repréſentent alors le cas ſubjectif du pronom perſonnel, joint à l'adverbe. Ainſi, de אין, *non*, on fait אינני, *non ego*; אינך, *non tu*; איננו, *non ille*; איננה, *non illa*, &c.

II. Dans la langue laponne, les pronoms ſont *Mon* (je), *Ton* (tu), *Sodn* (il, elle); & ce ſont principalement les conſonnes initiales de ces mots qui ſont les *Affixes*. Voici le nom *Suaᵒrbma* (doigt), terminé par une voyelle, & modifié par les *Affixes*, qui ſont *m*, *d*, *ſ*, marquant dans les deux nombres la relation aux trois perſonnes du ſingulier; *me*, *de*, *ſa*, marquant au ſingulier la relation aux trois perſonnes du pluriel; & *mech*, *dech*, *ſach*, marquant au pluriel la même relation aux trois perſonnes du pluriel.

Singulier des perſonnes.

Suaᵒrbmam,	mon doigt;	mes doigts.
Suaᵒrbmad,	ton doigt;	tes doigts.
Suaᵒrbmas,	ſon doigt;	ſes doigts.

Pluriel des perſonnes.

Suaᵒrbmame,	notre doigt:
Suaᵒrbmade,	votre doigt:
Suaᵒrbmaſa,	leur doigt:
Suaᵒrbmamech,	nos doigts.
Suaᵒrbmadech,	vos doigts.
Suaᵒrbmaſach,	leurs doigts.

Pour les noms terminés par une conſonne, les *Affixes* ſont *am*, *ad*, *es*, pour les trois perſonnes du ſingulier; *émi*, *edti*, *aſaſa*, pour les trois perſonnes du pluriel; où l'on voit toujours les mêmes conſonnes initiales des pronoms perſonnels. Voici le nom *Jubmel* (Dieu) avec les *Affixes*.

Singulier des perſonnes.

Jubmélam,	mon Dieu;	mes Dieux.
Jubmélad,	ton Dieu;	tes Dieux.
Jubmélés,	ſon Dieu;	ſes Dieux.

Pluriel des perſonnes.

Jubmélémi,	notre Dieu;	nos Dieux.
Jubméledti,	votre Dieu;	vos Dieux.
Jubmélaſaſa,	leur Dieu;	leurs Dieux.

Les lapons joignent auſſi les *Affixes* aux prépoſitions: ainſi, de *Luſa* (vers), on forme *Luſam* (vers moi), *Luſad* (vers toi), *Luſas* (vers lui, vers elle), *Luſamech* (vers nous), *Luſade* (vers vous), *Luſaſa*, (vers eux, vers elles).

D'autres mots indéclinables ſont auſſi ſuſceptibles des *Affixes*, à peu près comme en hébreu: par exemple, d'*Ickan* (quoique), on forme *Ickam* (quoique je), *Icka* (quoique tu), *Ickébe* (quoique nous), &c.

M. Pierre Hœgſtrœm, dans ſa *Deſcription de la Laponie ſuédoiſe*, prétend (*ch.* 3. dans une *note*), que les conjonctions, en langue laponne, expriment, par leurs terminaiſons des perſonnes & des nombres; & il le prouve par l'exemple que je viens de citer: il dit même formellement que les prépoſitions ſe déclinent. Il eſt évident que les *Affixes* lapons ont trompé l'auteur ſuédois, qui apparemment ne penſoit pas à ce procédé grammatical de l'hébreu, ou qui n'a pas ſoupçonné qu'il pût convenir au lapon. S'il cite quelque exemple où l'on ne puiſſe reconnoître les caractères des *Affixes*, il eſt aiſé du moins d'y reconnoître les racines des mots qui y ſont réunis par contraction.

III. Dans la langue péruvienne, les *Affixes* ſont également l'effet des adjectifs poſſeſſifs: mais ils ne paroiſſent pas emprunter leur matériel de celui des pronoms perſonnels. Pour entendre le ſyſtême des *Affixes* péruviens, il faut obſerver qu'on diſtingue dans cette langue deux premières perſonnes plurièles: l'une, qu'on a nommée *incluſive*, parce qu'elle comprend même celui ou ceux à qui on parle; & l'autre qu'on a nommée *excluſive*, parce qu'elle exclut de cette pluralité celui ou ceux à qui on parle. Par exemple, en parlant des hommes en général, *nous* (qui doit être incluſif, parce que ceux à qui on parle ſont auſſi hommes) ſe dira en péruvien *ñocanchic*; & *nous aimons* ſe dira *cuyanchic*: mais ſi, en parlant des chrétiens à des infidèles, un chrétien veut dire *nous* ou *nous aimons*, il dira excluſivement *ñocaïcu* ou *cuyaïcu*. Cela poſé, ſi un nom eſt terminé par une voyelle, les *Affixes* ſont *i*, *iqui*, *n*, pour les trois perſonnes du ſingulier; *nchic* (incluſ.), *icu* (excluſ.), *iquichic*, *n* ou *ncu*, pour les trois perſonnes du pluriel. Dans tous ces cas, on ſuppoſe le nom au ſingulier; ſi on veut le mettre au pluriel, on ajoûte ſimplement *cuna* au tout. Voici le nom *Runa* (homme) avec les *Affixes* ſous toutes les formes.

Singulier.

	Runaï,	mon homme.
	Runaïqui,	ton homme.
	Runan,	ſon homme.
Incluſ.	*Rananchic*, }	notre homme.
Excluſ.	*Runaïcu*, }	
	Runaïquichic,	votre homme.
	Runan ou *Runancu*,	leur homme.

Plurier.

	Runaïcuna,	mes hommes.
	Runaïquicuna,	tes hommes.
	Runancuna,	ſes hommes.
Incluſ.	*Runanchiccuna*, }	nos hommes.
Excluſ.	*Runaïcucuna*, }	
	Runaïquichiccuna;	vos hommes.
	Runancuna ou }	leurs hommes.
	Runancucuna, }	

Si le nom eſt terminé par une conſonne ou par une diphthongue, les *Affixes* ſont *nii*, *niiqui*, *nin*, pour les trois perſonnes du ſingulier; *ninchic* (incluſ.), *niicu* (excluſ.), *niiquichic*, *nin* ou *nincu*, pour les trois perſonnes du pluriel : & quand le nom lui-même doit être au pluriel, on ajoûte encore *cuna* au tout. Voici, pour paradigme, le nom *Punchau* (jour) avec les *Affixes* ſous toutes les formes.

Singulier.

	Punchaunii,	mon jour.
	Punchauniiqui,	ton jour.
	Punchaunin,	ſon jour.
Incluſ.	*Punchauninchic*, }	notre jour.
Excluſ.	*Punchauniicu*, }	
	Punchauniiquichic,	votre jour.
	Punchaunin ou }	leur jour.
	Punchaunincu, }	

Plurier.

	Punchauniicuna,	mes jours.
	Punchauniiquicuna,	tes jours.
	Punchaunincuna,	ſes jours.
Incluſ.	*Punchauninchiccuna*, }	nos jours.
Excluſ.	*Punchauniicucuna*, }	
	Punchauniiquichiccuna,	vos jours.
	Punchaunincuna ou }	leurs jours.
	Punchaunincucuna, }	

Quelle affinité y a-t-il donc entre les hébreux, les lapons, & les péruviens, qui ait pu leur inſpirer l'uſage des *Affixes*, inconnu à tant d'autres nations?

Le premier de ces peuples, aujourdhui répandu par toute la terre pour y rendre un témoignage non ſuſpect au Chriſtianiſme qu'il blaſphême, y eſt ſans conſiſtance, ſans conſidération, & ſans aucun moyen pour imprimer ſon caractère aux langues des autres peuples : les deux autres ſont, pour ainſi dire, aux extrémités oppoſées du monde; & ce ſont peut-être les deux corps de nations avec leſquels les juifs ont le moins d'habitude. Les lapons, relégués vers le Nord, ſtupéfiés par le froid de leur climat, n'ont aucune énergie capable de leur inſpirer aucune curioſité; ils parlent aujourdhui comme ils ont parlé de tout temps : les ſauvages du Pérou, quoique placés ſous un autre climat, n'avoient pas une plus grande maſſe de lumières quand les européens pénétrèrent dans leur contrée; & quand ils auroient été gens à imiter les procédés dignes d'attention, ils n'avoient ni ne pouvoient avoir aucun modèle.

D'autre part, le ſyſtème des *Affixes* commun aux trois langues tient à un principe analogique & lumineux, dont la groſſièreté connue de ces trois peuples ne permet pas de croire inventeurs ni les uns ni les autres.

Ils ne peuvent donc que l'avoir puiſé très-anciennement par imitation dans une ſource commune, qui les rapproche par rapport à leur origine, nonobſtant leur éloignement actuel quant aux lieux, aux mœurs, & aux uſages.

Si les premiers hommes qui paſsèrent en Amérique y arrivèrent par le Nord, comme beaucoup de gens l'ont pensé avec bien de la vraiſemblance; voilà l'affinité du péruvien avec le lapon d'autant plus facile à expliquer, qu'apparemment le beſoin aura pouſſé promptement les nouveaux colons du nouveau monde vers les contrées méridionales, naturellement plus favorables à l'établiſſement des ſauvages mêmes. Si quelques colonies des tribus diſperſées d'Iſraël ont été bannies vers les régions du Nord, comme quelques-uns l'ont écrit; voilà les liaiſons du lapon avec l'hébreu, du moins quant à la marche générale, ſi ce n'eſt quant au détail des mots : la langue laponne a encore d'autres caractères de reſſemblance avec l'hébreu; par exemple, les mêmes conjugaiſons du verbe que le verbe hébreu, ou, pour mieux dire, les mêmes voix.

En un mot, rien ne ſe fait ſans cauſe; l'affinité des trois langues par le ſyſtême des *Affixes* eſt un fait, qui doit avoir une cauſe; les procédés des langues ne ſe communiquent que par imitation, & cette imitation ſuppoſe un rapprochement : il me ſemble qu'il n'y a guère que les obſervations que je viens de faire, qui puiſſent expliquer ce phénomène; & ce phénomène, inexplicable ſans la ſuppoſition du rapprochement des peuples chez leſquels il ſe trouve, confirme à ſon tour ce qu'on a penſé de leur tranſmigration dans les pays qu'ils habitent. Eh ne nous refuſons pas à l'aveu d'une vérité, authentiquement déclarée dans les livres ſaints, confirmée par tous les faits que nous offrent le phyſique & le moral de l'homme, & ſpécialement par ce qui vient d'être obſervé : nous ſommes tous frères, tous iſſus d'un même père, tous partis d'un même lieu (*M. Beauzée.*)

AFFLICTION, CHAGRIN, PEINE. *Syn.* L'*Affliction* eſt au *Chagrin* ce que l'habitude eſt à l'acte. La mort d'un père nous *afflige*; la perte d'un procès nous donne du *Chagrin*; le malheur d'une perſonne de connoiſſance nous cauſe de la *Peine*.

L'*Affliction* abat; le *Chagrin* donne de l'humeur; la *Peine* attriſte pour un moment.

Les *affligés* ont beſoin d'amis qui les conſolent en *s'affligeant* avec eux; les perſonnes *chagrines*, de perſonnes gaies qui leur donnent des diſtractions; & ceux qui ont de la *Peine*, d'une occupation, quelle qu'elle ſoit, qui détourne leurs yeux

de ce qui les attriste, sur un autre objet. *Voyez* Croix, Peines, Afflictions. (*M. Diderot.*)

(N.) AFFLIGÉ, FACHÉ, ATTRISTÉ, CONTRISTÉ, MORTIFIÉ. *Syn.*

Leur service commun étant de présenter le déplaisir dont l'ame est affectée, ils tirent leurs différences de celles des évènements qui causent ce déplaisir.

Les deux premiers sont l'effet d'un mal particulier, soit qu'il nous touche directement, soit qu'il ne nous regarde qu'indirectement dans la personne de nos amis : mais le terme d'*Affligé* exprime plus de sensibilité, & suppose un mal plus grand que ne fait celui de *Fâché*. Il me semble aussi voir, dans une personne *affligée*, un cœur réellement pénétré de douleur, ayant un motif fort & venant d'une chose à laquelle il ne paroît point y avoir de remède : aulieu que dans une personne *fâchée*, il n'y a souvent que du simple mécontentement, produit par quelque chose de volontaire, & qu'on pouvoit empêcher. On est *affligé* de la perte de ce qu'on aime, d'une maladie dangereuse, d'un bouleversement de fortune : on est *fâché* d'une perte au jeu, d'une partie manquée, d'un contre-temps survenu, d'une indisposition. Ce qui *afflige*, ruine les fondements de la félicité, en attaquant les objets de l'attachement : ce qui *fâche* ne fait que troubler un peu la satisfaction, en contrariant le goût ou le systême qu'on s'est fait.

Attristé & *Contristé* ont leur cause dans des maux plus éloignés & moins personnels, que ceux qui produisent les deux précédentes situations. Ils paroissent s'opposer plus tôt à la gaieté & à la joie, qu'à la satisfaction particulière & intérieure. La différence qu'il y a entre eux ne consiste qu'en ce que l'un enchérit sur l'autre. *Attristé* désigne un déplaisir plus apparent que profond, & qui ne fait qu'effleurer le cœur : *Contristé* marque une personne plus touchée, & des maux plus grands ou plus prochains. On est *attristé* d'une maladie populaire, d'une continuation de mauvais temps, des accidents qui arrivent sous nos yeux quoiqu'à des personnnes indifférentes : on est *contristé* d'une calamité générale, des ravages que fait autour de nous une maladie contagieuse, de voir ses projets manqués & toutes ses espérances évanouïes.

Mortifié indique un déplaisir qui a sa source, ou dans les fautes qu'on fait; ou dans les mépris, les airs de hauteur, & les ironies qu'on essuie; ou dans les succès d'un concurrent : l'amour propre y est directement attaqué. Un auteur est toujours *mortifié* de la critique qu'on fait de son ouvrage, sur tout quand elle est juste.

Les personnes sensibles s'*affligent* plus facilement que les indifférentes. Les petits esprits sont *fâchés* de peu de chose. Ceux qui ont du penchant à la mélancolie, s'*attristent* aisément. Plus on a de vanité, plus on a occasion d'être *mortifié*. (*L'abbé* Girard.)

(N.) AFFRANCHIR, DÉLIVRER. *Syn.*

On *affranchit* un esclave qui est à soi, en lui accordant la liberté & le rendant maître de lui-même. On *délivre* un esclave qu'on tire des mains & de la puissance des ennemis, soit en le leur enlevant de force, soit en le rachetant par une rançon.

Dans le sens figuré, on s'*affranchit* des servitudes du cérémonial, des craintes puériles, des préjugés populaires : on se *delivre* des incommodes, des curieux, des censeurs.

Tous les vrais savants se sont *affranchis* des habitudes de la routine ; & les vrais sages se sont *délivrés* du poids de l'autorité : ils ont employé leur propre raison, pour connoître le vrai dans les sciences, & pour ne point s'écarter de l'équité dans la conduite. (L'*Abbé* Girard.)

Affranchir marque plus d'effort que d'adresse; *Délivrer* marque au contraire plus d'adresse que d'effort : ils ont rapport tous les deux à une action qui tire, ou nous-mêmes ou les autres, d'une situation pénible, ou de corps ou d'esprit. (*M.* Diderot.)

(N.) AFFREUX, HORRIBLE, EFFROYABLE, ÉPOUVANTABLE. *Syn.*

Ces épithètes sont du nombre de celles qui, portant la qualification jusqu'à l'excès, ne sont guère employées avec les adverbes de quantité qui forment les degrés de comparaison. Elles qualifient toutes les quatre en mal, mais en mal provenant d'une conformation laide ou d'un aspect déplaisant.

Les deux premières semblent avoir un rapport plus précis à la difformité ; les deux dernières en ont plus particulièrement à l'énormité.

Ce qui est *affreux* inspire le dégoût ou l'éloignement ; l'on a peine à en soutenir la vûe. Une chose *horrible* excite l'aversion; on ne peut s'empêcher de la condamner. L'*effroyable* est capable de faire peur; on n'ose l'approcher. L'*épouventable* cause l'étonnement & quelquefois la terreur : on le fuit; & si on le regarde, c'est avec surprise.

Ces mots, souvent employés au figuré en ce qui regarde les mœurs & la conduite, le sont aussi à l'égard des ouvrages de l'esprit dans la critique qu'on en fait : un illustre auteur du siècle dernier vouloit absolument les en bannir ; parce qu'ils servent moins à marquer le vrai démérite de l'ouvrage, que la manière dont est affectée la personne qui en parle. (*L'abbé* Girard.)

(N.) AFFRONT, INSULTE, OUTRAGE, AVANIE. *Syn.*

L'*Affront* est un trait de reproche ou de mépris lancé en face de témoins ; il pique & mortifie ceux qui sont sensibles à l'honneur. L'*Insulte* est une attaque faite avec insolence ; on la repousse ordinairement avec vivacité. L'*Outrage* ajoûte à l'*Insulte* un excès de violence, qui irrite. L'*Avanie* est un traitemeut humiliant, qui expose au mépris & à la moquerie du Public.

Ce n'eſt pas réparer ſon honneur que de plaider pour un *Affront* reçu. Les honnêtes gens ne font jamais d'*Inſulte* à perſonne. Il eſt difficile de décider en quelle occaſion l'*Outrage* eſt plus grand, ou de ravir aux dames par violence ce qu'elles refuſent, ou de rejeter avec dédain ce qu'elles offrent. Quand on eſt en bute au peuple, il faut s'attendre aux *Avanies* ou ne ſe point montrer. (*L'abbé* Girard.)

(N.) AFIN DE, AFIN QUE. On n'a pas la liberté d'employer indifféremment l'une ou l'autre de ces deux phraſes; chacune à ſa deſtination particulière.

On ſe ſert d'*Afin de* avec l'infinitif, quand cet infinitif peut ſe rapporter au même ſujet que le verbe qui précède *Afin* : il faut donc dire, *Je porte toujours un livre*, afin de *mettre à profit mes moments de loiſir;* parce que c'eſt moi, qui porte le livre, qui mettrai à profit les moments de loiſir.

On ſe ſert d'*Afin que* avec le ſubjonctif, ſi le ſujet du verbe qui ſuit n'eſt pas le même que celui du verbe qui précède : ainſi, il faut dire, *Je porte toujours un livre*, afin que *la ſolitude ne puiſſe jamais me jeter dans l'ennui ;* parce que *la ſolitude*, ſujet du ſecond verbe *puiſſe*, eſt différente de *je*, ſujet du premier verbe *porte*.

Mais, en réuniſſant les deux phraſes, peut-on dire, *Je porte toujours un livre*, afin de *mettre à profit mes moments de loiſir & que la ſolitude ne puiſſe jamais me jeter dans l'ennui?* Vaugelas, (*Rem.* 376.) dit : » Quelques-uns de ceux qui ſont „ les plus ſavants dans notre langue, & en la „ pureté ou netteté du ſtyle, tiennent que . . . *Afin* » ne doit jamais régir deux conſtructions différentes » en une même période . . . Ils ne nient pas que » l'un & l'autre régime ne ſoit bon; . . . mais ils » ne veulent pas qu'en une même période on les » employe tous deux, mais qu'au ſecond membre » on ſuive le même régime qu'on a pris au pre- » mier ». Selon eux il faut donc dire, par exemple, *Je porte toujours un livre* afin de *mettre à profit mes moments de loiſir*, & de *ne m'expoſer jamais à l'ennui où pourroit me jeter la ſolitude;* ou bien, afin que *mes moments de loiſir puiſſent être mis à profit*, & que *la ſolitude ne puiſſe jamais me jeter dans l'ennui.* « Certainement c'eſt » un ſcrupule, dit le ſavant académicien, pour » ne pas dire une erreur. Car, outre que tout le » monde parle ainſi, & qu'il eſt preſque toujours » vrai de dire qu'il faut écrire comme on parle; » tous nos auteurs les plus célèbres en notre lan- » gue, ſoit anciens ou modernes ou ceux d'entre » deux, l'ont toujours pratiqué comme je dis lorſ- » qu'ils ont eu beſoin de varier la conſtruction : & » tant s'en faut que cette variété ſoit vicieuſe, qu'elle » fait grâce ſans pouvoir bleſſer l'oreille, qui eſt » toute accoutumée à cet uſage. » L'Académie, dans ſes *Obſervations*, préfère la phraſe où les deux régimes ſont ſemblables, & ne regarde celle où ils ſont différents que comme une négligence, qui ne doit pas être traitée de faute. J'oſerai pourtant remarquer, qu'il peut quelquefois être néceſſaire d'énoncer chacun des deux membres de façon qu'on ne puiſſe plus y adapter le même tour *Afin de* ou *Afin que* : dans ce cas, l'indiſpenſable néceſſité de marquer la différence des ſujets, met dans l'obligation étroite d'employer les deux conſtructions dans la même période; & alors ce n'eſt pas ſimplement pour varier le ſtyle, c'eſt pour en aſſurer la clarté, qui en eſt la première qualité. (*M.* Beauzée.)

(N.) AFIN DE, POUR. *Syn.* Ces deux mots ſont ſynonymes dans le ſens où ils ſignifient qu'on fait une choſe en vûe d'une autre.

Mais *Pour* marque une vûe plus préſente ; *Afin de* en marque une plus éloignée. On ſe préſente devant le prince, *pour* lui faire ſa cour; on lui fait ſa cour, *afin d'*en obtenir des grâces.

Il me ſemble que *Pour* convient mieux lorſque la choſe qu'on fait en vûe de l'autre en eſt une cauſe plus infaillible; & qu'*Afin de* eſt plus à ſa place, lorſque la choſe qu'on a en vûe en faiſant l'autre en eſt une ſuite moins néceſſaire. On tire le canon ſur une place aſſiégée *pour* y faire brêche, & *afin de* pouvoir la prendre par aſſaut ou *de* l'obliger à ſe rendre.

Pour regarde plus particulièrement un effet qui doit être produit; *Afin de* regarde proprement un but où l'on peut parvenir. Les filles d'un certain âge font tout ce qu'elles peuvent *pour* plaire, *afin de* ſe procurer un mari. (*L'abbé* Girard.)

Pour déſigne ſpécialement l'effet qui réſulte immédiatement de l'action ; *Afin de* marque plus poſitivement la fin qu'on ſe propoſe : c'eſt tout ce qui réſulte des différentes expoſitions de l'académicien. Mais il en ſort une conſéquence importante, qu'il n'a pas indiquée, & qui peut contribuer beaucoup à la perfection du ſtyle: c'eſt qu'il ne faut employer *Afin de*, que quand le ſujet eſt un être capable de ſe déterminer lui-même à une fin qu'il ſe propoſe; & que hors de là il faut uſer de *Pour*.

Ainſi, l'on ne peut pas dire: 1° *Mon livre eſt toujours ouvert* afin de *le conſulter ſans ceſſe*, pour *le conſulter ſans ceſſe ;* parce que ce n'eſt pas le livre qui conſulte, comme c'eſt le livre qui eſt toujours ouvert: ni 2°. *Mon livre eſt toujours ouvert* afin *d'être conſulté ſans ceſſe ;* parce que ce ne peut pas être le livre qui ſe propoſe la fin d'être conſulté. Il faut donc dire, *Je tiens toujours mon livre ouvert* afin *de le conſulter ſans ceſſe ;* parce que moi, qui tiens le livre ouvert, je me propoſe la fin de le conſulter: ou bien, *Mon livre eſt toujours ouvert* pour *pouvoir être conſulté ſans ceſſe ;* parce que mon livre, qui eſt ouvert, eſt deſtiné à être conſulté. (*M.* Beauzée.)

(N.) AGRANDIR, AUGMENTER, *Syn.*

On ſe ſert d'*Agrandir* lorſqu'il eſt queſtion d'étendue; & lorſqu'il s'agit de nombre, d'élévation, ou

d'abondance, on ſe ſert d'*Augmenter*. On *agrandit* une ville, une cour, un jardin. On *augmente* le nombre des citoyens, la dépenſe, les revenus. Le premier regarde particulièrement la quantité vaſte & ſpacieuſe : le ſecond a plus de rapport à la quantité groſſe & multipliée. Ainſi, l'on dit que l'on *agrandit* ſa maiſon, quand on lui donne plus d'étendue par la jonction de quelques bâtiments faits ſur les côtés : mais on dit qu'on l'*augmente* d'un étage ou de pluſieurs chambres.

En *agrandiſſant* ſon terrein, on *augmente* ſon bien.

Les princes s'*agrandiſſent* en reculant les bornes de leurs États, & croient par là *augmenter* leur puiſſance : mais ils ſe trompent quelquefois en cela : car cet *agrandiſſement* ne produit qu'une *augmentation* de ſoins, & ſouvent même eſt la cauſe de la décadence d'une monarchie.

Il n'eſt pas de plus incommode voiſin que celui qui ne cherche qu'à s'*agrandir*. Un roi qui s'occupe plus à *augmenter* ſon autorité qu'à faire un bon uſage de celle que les lois lui ont donnée, eſt un maître fâcheux pour ſes ſujets.

Toutes les choſes ſe font aux dépens les unes des autres : le riche ne s'*agrandit* qu'aux dépens du pauvre ; le pouvoir n'*augmente* jamais que par la diminution de la liberté ; & je croirois preſque que la nature n'a fait les gens d'eſprit qu'au dépens des ſots.

Le déſir d'*agrandiſſement* cauſe, dans la Politique, la circulation des États ; dans la Police, celle des conditions ; dans la Morale, celle des vertus & des vices ; & dans la Phyſique, celle des corps : c'eſt le reſſort qui fait jouer la machine univerſelle, & qui nous en repréſente toutes les parties dans une viciſſitude perpétuelle, ou d'*augmentation* ou de diminution. Mais il y a pour chaque choſe, de quelque eſpèce qu'elle ſoit, un point marqué juſqu'où il eſt permis de s'*agrandir* ; ſon arrivée à ce point eſt le ſignal fatal, qui avertit ſes adverſaires de redoubler leurs efforts & d'*augmenter* leurs forces, pour ſe metrre en état de profiter de ce qu'elle va perdre. (*L'abbé* Girard.)

(N.) AGRÉABLE, DÉLECTABLE. *Syn.*

Agréable convient, non ſeulement pour toutes les ſenſations dont l'ame eſt ſuſceptible, mais encore pour ce qui peut ſatisfaire la volonté ou plaire à l'eſprit : au lieu que *Délectable* ne ſe dit proprement, que de ce qui regarde la ſenſation du goût ou de ce qui flatte la moleſſe ; ce dernier, moins étendu par l'objet, eſt plus énergique pour l'expreſſion du plaiſir.

L'art du philoſophe conſiſte à ſe rendre tous les objets *agréables* par la manière de les conſidérer. La bonne chère n'eſt *délectable* qu'autant que la ſanté fournit de l'appétit. (*L'abbé* Girard.)

(N.) AIGU, E, adj. Terminé en pointe ou en tranchant, & par là propre à percer ou à fendre. *Un poinçon aigu. Une épée aigüe. Des coins de fers très-aigus. Des haches bien aigües.*

Dans le ſens figuré on dit, *Une colique aigüe*, *Des douleurs aigües*, pour dire, Une colique violente, Des douleurs vives & piquantes.

Dans un autre ſens figuré, & plus relatif à l'objet de cet ouvrage, on dit, en parlant de l'effet naturel de l'organe de la parole, *Une voix aigüe*, pour dire, Une voix éclatante, perçante.

Mais on dit plus particulièrement qu'*Une voix orale eſt aigüe*, lorſque la prononciation en eſt légère & rapide, de ſorte que l'oreille en eſt, pour ainſi dire, plus tôt piquée que remplie : telle eſt la voix *a* dans le mot *pate* (pied d'un animal), qui ſe prononce tout autrement que dans le mot *pâte* (farine pétrie). *Voyez* Voix.

On nomme auſſi *Accent aigu*, 1°. l'inflexion de voix qui élève & précipite le ton, 2°. le ſigne orthographique de cette inflexion, qui eſt une petite ligne droite, *aigüe* par le bas, & placée ſur la voyelle en deſcendant de droite à gauche, comme on le voit ſur tous les *é* du mot *régénére*. *Voyez* Accent. (*M. Beauzée.*)

(N.) AIMER, CHÉRIR. *Syn.*

Nous *aimons* généralement ce qui nous plaît, ſoit perſonnes ſoit toutes les autres choſes : mais nous ne *chériſſons* que les perſonnes, ou ce qui fait en quelque façon partie de la nôtre, comme nos idées, nos préjugés, même nos erreurs & nos illuſions.

Chérir exprime plus d'attachement, de tendreſſe, & d'attention : *Aimer* ſuppoſe plus de diverſité dans la manière. L'un n'eſt pas objet de précepte & de prohibition : l'autre eſt également ordonné & défendu par la loi, ſelon l'objet & le degré.

L'Évangile commande d'*aimer* le prochain comme ſoi-même, & défend d'*aimer* la créature plus que le Créateur.

On dit des coquettes, qu'elles bornent leur ſatisfaction à être *aimées*; & des dévotes, qu'elles *chériſſent* leur directeur.

L'enfant *chéri* eſt ſouvent celui de la famille qui *aime* le moins ſon père & ſa mère. (*L'abbé* Girard.)

(N.) AIMER DE, AIMER A (faire) *Syn.*

On met *de* après *Faire aimer*, lorſqu'*Aimer* ſignifie le ſentiment affectueux & tendre que l'on a pour quelqu'un, ſentiment qui fait les amis ou les amants ; mais on ſe ſert de *à*, ſi *Aimer* marque ſeulement l'attachement & le goût que l'on prend à certaines choſes, & le ſentiment de plaiſir qu'elles donnent.

La politeſſe, la complaiſance, la docilité, & la modeſtie font *aimer* un jeune homme *de* tous ceux qui apperçoivent en lui ces belles qualités.

La religion *fait aimer* les ſouffrances mêmes *à* ceux dont elle a rempli l'ame de ſon eſprit. (*Andry de Boisregard.*)

AIMER MIEUX, AIMER PLUS. *Syn.*

L'idée de comparaiſon & de préférence qui eſt commune à ces deux phraſes, les fait quelquefois confondre comme entièrement ſynonymes; cependant elles ont des différences marquées.

Aimer mieux ne marque qu'une préférence d'option, & ne ſuppoſe aucun attachement; *Aimer plus* marque une préférence de choix & de goût, & déſigne un attachement plus grand.

De deux objets dont on *aime mieux* l'un que l'autre, on préfère le premier pour rejeter le ſecond; mais de deux objets dont on *aime plus* l'un que l'autre, ou n'en rejette aucun; on eſt attaché à l'un & à l'autre, mais plus, à l'un qu'à l'autre.

Une ame honnête & juſte *aimeroit mieux* être déshonorée par les calomnies les plus atroces, que de ſe déshonorer elle-même par la moindre des injuſtices; parce qu'elle *aime plus* la juſtice que ſon honneur même (*M. Beauzée.*)

* AIR, ſ. m. *Littérature, Poéſie lyrique.* En liſant & reliſant l'*Eſſai ſur l'union de la Poéſie & de la Muſique*, je me ſuis ſi bien pénétré des idées dont cet excellent ouvrage eſt rempli; & depuis, mes réflexions & les lumières que l'expérience a pu me donner, ſe ſont ſi parfaitement accordées avec les principes de l'auteur de l'*Eſſai*; qu'en écrivant ſur la Poéſie deſtinée à être miſe en chant, il ne me ſeroit pas poſſible de diſtinguer ce qui eſt de lui ou de moi; & qu'il vaut mieux tout d'un coup lui attribuer, ſoit que je le copie ou non, tout ce que je dirai ſur l'objet qu'il a ſi bien approfondi.

L'*Air* eſt une période muſicale qui a ſon motif, ſon deſſein, ſon enſemble, ſon unité, ſa ſymmétrie, & ſouvent auſſi ſon retour ſur elle-même.

Ainſi, l'*Air* eſt à la Muſique ce que la période eſt à l'éloquence, c'eſt à dire ce qu'il y a de plus régulier, de plus fini, de plus ſatisfaiſant pour l'oreille; & l'interdire au chant théâtral, ce ſeroit retrancher du ſpectacle lyrique le plus ſenſible de ſes plaiſirs. C'eſt ſurtout le charme de l'*Air* qui dédommage les italiens de la monotonie de leur récitatif, & de la froideur de leurs ſcenes épiſodiques; & c'eſt ce qui manque à l'opéra françois pour en diſſiper la langueur. (¶ J'écrivois ceci avant que la Muſique italienne fût établie ſur notre ſcène lyrique: les opéras de M. Piccini n'y laiſſent plus rien à déſirer.)

Mais ſi l'*Air* doit être admis dans la Muſique théâtrale, il doit y être auſſi naturellement amené; & l'art de le placer à propos n'a pas été aſſez connu.

La Muſique vocale a trois procédés différents: le récitatif ſimple, le récitatif obligé, & l'*Air* ou le chant périodique & ſuivi. Le premier s'emploie à tout ce que la ſcène a de tranquille & de rapide: le ſecond a lieu dans les ſituations plus vives; il exprime le choc des paſſions, les mouvements interrompus de l'ame, l'égarement de la raiſon, les irréſolutions de la penſée, & tout ce qui ſe paſſe de tumultueux & d'entrecoupé ſur la ſcène. *Voyez* Récitatif.

Quelle eſt donc la place de l'*Air*? la voici. Il eſt des moments où la ſituation de l'ame eſt déterminée & ſon mouvement décidé, ou par une paſſion ſimple, ou par deux paſſions qui ſe ſuccèdent, ou par deux paſſions qui ſe combattent & qui l'emportent tour à tour. Si l'affection de l'ame eſt ſimple, l'*Air* doit être ſimple comme elle; il eſt alors l'expreſſion d'un mouvement plus lent ou plus rapide, plus violent ou plus doux, mais qui qui n'eſt point contrarié; & l'*Air* en prend le caractère. Si l'affection eſt implexe & que l'ame ſe trouve agitée par deux mouvements oppoſés, l'*Air* exprimera l'un & l'autre, mais avec cette différence, que tantôt il n'y aura qu'une ſucceſſion directe, un paſſage, comme de l'abattement au tranſport, de la douleur au déſeſpoir; & alors le premier ſentiment doit être en contraſte avec le ſecond, & celui-ci former ſa période particulière: c'eſt là ce qu'on appelle un *Air* à deux motifs, mais ſans retour de l'un à l'autre: tantôt il y aura un retour de l'ame ſur elle-même, & comme une eſpèce de révulſion du ſecond mouvement au premier; & alors l'*Air* prendra la forme du rondeau: il commencera par la colère, à laquelle ſuccèdera un mouvement de pitié, qu'un nouveau mouvement de dépit fera diſparoître, en ramenant avec plus de violence le premier de ces ſentiments. Par cet exemple, on voit que l'*Air* en rondeau peut commencer par le ſentiment le plus vif, dont la ſeconde partie ſoit le relâche, & qui ſe réveille à la fin avec plus de chaleur & de rapidité: c'eſt quelquefois l'amour que le devoir retient, mais qui lui échappe & s'abandonne à toute l'ardeur de ſes déſirs; c'eſt la joie que la crainte modère, & qu'un nouveau rayon d'eſpérance ranime; c'eſt la colère que ralentit un mouvement de généroſité, mais que le reſſentiment de l'injure vient ranimer encore avec plus de fureur.

Il peut arriver cependant que la première partie de l'*Air*, quoique la plus douce, ait un caractère ſi ſenſible, ſi gracieux, ou ſi touchant, qu'elle ſe faſſe déſirer à l'oreille; & alors c'eſt au poète à prendre ſoin que le mouvement de l'ame l'y ramène: l'oreille qui demande & qui attend ce retour, ſeroit déſagréablement trompée, ſi on lui en déroboit le plaiſir.

Enfin les révolutions de l'ame, ou ſes oſcillations d'un mouvement à l'autre, peuvent être naturellement redoublées, & par conſéquent le retour de la première partie de l'*Air* peut avoir lieu plus d'une fois.

La marche & la coupe de l'*Air* eſt donc priſe dans la nature, ſoit qu'il exprime un ſimple mouvement de l'ame, une ſeule affection développée & variée par ſes nuances; ſoit qu'il exprime le balancement & l'agitation de l'ame entre deux ou

plusieurs

plusieurs sentiments opposés ; soit qu'il exprime le passage unique d'un sentiment plus modéré à un sentiment plus rapide, *& vice versâ:* car tout cela est conforme aux lois des mouvements du cœur humain ; & demander alors que la déclamation musicale ne soit pas un *Air*, mais un simple récitatif, rompu dans ses modulations, sans dessin & sans unité, c'est non seulement vouloir que l'art soit dépouillé d'un de ses ornements, mais que la nature elle-même soit contrariée dans l'expression qu'elle indique. Un sentiment simple & continu demande un chant dont le cercle l'embrasse, & dont l'étendue circonscrite le dèveloppe & le termine; deux sentiments qui se succèdent l'un à l'autre ou qui se balancent dans l'ame, demandent un chant composé dont les dessins soient en contraste ; la reprise même de l'*Air* a son modèle dans la nature, car il arrive assez souvent à la réflexion tranquille, & plus encore à la passion, de ramener l'ame à l'idée ou au sentiment qu'elle a quitté. Il y a donc autant de vérité dans le *da capo* en Musique, que dans ces répétitions de Molière, *Le pauvre homme! Qu'alloit-il faire dans cette galère? Ma chère cassette!* &c.

Mais pour que l'*Air* soit naturellement placé, il faut saisir avec justesse le moment où la vérité de l'expression le sollicite : l'*Air*, dans un moment vide ou froid, sera toujours un ornement postiche. C'est le moment le plus vif de la scène qu'il faut choisir pour y attacher l'expression la plus saillante ; & cette expression doit être prise elle-même dans la nature. Ce n'est ni une image tirée de loin, ni une comparaison forcée, ni un madrigal artificiellement aiguisé, ni une antithèse curieusement arrangée, qui doit être le sujet de l'*Air ;* l'expression la plus simple de ce qui affecte l'ame, est ce qui lui convient le mieux, parce que c'est là ce qui donne lieu aux accents les plus sensibles de la parole, &, par imitation, aux accents les plus touchants de la Musique.

Quant à la forme que le poète doit donner à la période destinée à former un *Air*: elle seroit difficile à prescrire: on doit observer seulement que chaque partie de l'*Air* soit simple, c'est à dire, que les idées ou les sentiments qu'elle réunit, soient analogues & susceptibles d'unité dans l'expression qui les embrasse. C'est cette unité d'expression qu'on appelle motif ou dessin, & qui fait le charme de l'*Air.*

Un talent sans lequel il est impossible de bien écrire dans ce genre, c'est le pressentiment du chant, c'est à dire, du caractère que l'*Air* doit avoir, de l'étendue qu'il demande, & du mouvement qui lui est propre.

On a prétendu que la symmétrie des vers étoit inutile au musicien, & l'on fait dire à celui-ci: » Composez à votre fantaisie: le mètre, le rhythme, la phrase, le style concis ou périodique, » tout m'est égal; je trouverai toujours le moyen » de faire du chant.» Oui, du chant rompu, mutilé, sans dessin & sans suite, qui tâchera d'être expressif, mais qui, n'étant point mélodieux, n'aura ni la vérité de la nature ni l'agrément de l'art. L'Italie a deux poètes célèbres, Zéno & Métastase. Zéno est dramatique ; il a de la chaleur, de l'intérêt, du mouvement dans la scène ; mais ses *Airs* sont le plus souvent mal composés ; nul rapport, nulle intelligence dans la coupe des vers & dans le choix du rhythme: les musiciens l'ont presque abandonné. Métastase au contraire a disposé les phrases, les repos, les nombres, & toutes les parties de l'*Air*, comme s'il l'eût chanté lui-même : tous les musiciens se sont donnés à lui.

Ce n'est pas qu'un musicien ne tire quelquefois parti d'une irrégularité, comme un lapidaire habile fait profiter de l'accident d'une agate ; mais ce sont les hasards du génie, & les hasards sont sans conséquence.

Dans un opéra de Rameau n'a-t-on pas vu ce mauvais vers,

Brillant Soleil, jamais nos yeux dans ta carrière,

produire un beau dessin de chœur? L'homme sans talent se fait des règles de toutes les exceptions, pour excuser ses mal-adresses & se déguiser à lui-même l'impuissance où il est de faire mieux.

Du reste, ce n'est point telle forme de vers, ni leur égalité apparente qui les rend favorables à un chant mesuré : ce sont les nombres qui les composent ; c'est l'arrangement symmétrique de ces nombres dans les différentes parties de la période; c'est la facilité qu'ils donnent à la Musique d'être fidèle en même temps à la mesure & à la prosodie, & de varier le rhythme sans altérer le mouvement; c'est l'attention à placer les repos, à mesurer les espaces, à ménager les suspensions ou les cadences au gré de l'oreille, & plus encore au gré du sentiment qui est le juge de l'expression.

Prenez la plus harmonieuse des odes de Malherbe ou de Rousseau, vous n'y trouverez pas quatre vers de suite favorablement disposés pour une phrase de chant: c'est bien le même nombre de syllabes; mais nulle correspondance, nulle symmétrie, nulle rondeur, nulle assimilation entre les membres de la période, nulle aptitude enfin à recevoir un chant périodique & mélodieux : le mouvement donné par le premier vers est contrarié par le second ; la coupe de l'*Air* indiquée par ces deux vers, ne peut plus aller aux deux autres ; ici la phrase est trop concise, & là elle est trop prolongée: d'où il arrive que le musicien est obligé de faire sur ces vers un chant qui n'a point d'unité de motif & de caractère ; ou de mettre le chant dans la symphonie, & d'y ajuster çà & là les paroles, ou de n'avoir aucun égard à la prosodie & au sens.

On fait le même reproche aux vers de Quinault, les plus harmonieux peut-être qui soient dans notre langue, & sur lesquels il est rare de pouvoir composer un *Air :* ce qui prouve bien que l'harmonie poètique n'est pas l'harmonie musicale. Quinault a

fait le mieux poſſible pour l'eſpèce de chant auquel ſes vers étoient deſtinés : mais le chant périodique, dont il s'agit ici, n'étoit pas connu de ſon temps ; il ne l'étoit pas même en Italie ; on ſait que le fameux Corelli n'en avoit pas l'idée ; & Lulli, ſon contemporain, l'ignoroit comme lui.

L'invention de l'*Air*, ou de la période muſicale, eſt regardée par les italiens comme la plus précieuſe découverte qu'on ait faite en Muſique ; la gloire en eſt dûe à Vinci. Les italiens en ont abuſé, comme on abuſe de tous les plaiſirs : ils ont, ſans doute, trop négligé la vraiſemblance & l'analogie qui fait le charme de l'expreſſion, ſur tout dans ces *Airs* de bravoure où l'on a briſé les paroles, dénaturé le ſentiment, ſacrifié la vraiſemblance & l'intérêt même au plaiſir d'entendre une voix brillante badiner ſur une roulade ou ſur un paſſage léger. Mais il y a long temps qu'on a dit que l'abus des bonnes choſes ne prouve pas qu'elles ſoient mauvaiſes. Il faut prendre des italiens ce qu'un goût pur & ſain, ce qu'un ſentiment juſte & délicat approuve; leur laiſſer le luxe & l'abus, ſe garantir de l'excès, & tâcher de faire comme ils ont fait ſouvent, c'eſt à dire, le mieux poſſible.

L'art d'arrondir & de ſymmétriſer la période muſicale, a été juſqu'ici peu connu des françois, ſi ce n'eſt dans leurs vaudevilles, où la phraſe d'un chant donné a preſcrit le rhythme des vers. Mais par les eſſais que j'en ai faits moi-même au gré d'un muſicien habile, j'oſe aſſûrer que notre langue s'accommode facilement à cette formule de chant. On commence à le reconnoître ; on commence même à ſentir que le charme de l'*Air*, phraſé à l'italienne, manque à la ſcène de l'Opéra françois pour l'animer & l'embellir; & lorſqu'on ſaura l'y employer avec intelligence & avec avantage, ainſi que le *duo* & le récitatif obligé, il en réſultera, pour l'Opéra françois, ſur l'Opéra italien, une ſupériorité que je ne crains pas de prédire.

Mais on aura toujours à regretter que les chefs-d'œuvre de Quinault ſoient privés de cet ornement; & celui qui réuſſiroit à les en rendre ſuſceptibles, en conſervant à ces poèmes leurs inimitables beautés, feroit plus qu'on ne ſauroit croire pour les progrès de la Muſique en France, & pour la gloire d'un théâtre où Quinault doit toujours régner.

Quelque mérite que l'on ſuppoſe à Lulli, la facilité, la nobleſſe, le naturel de ſon récitatif peuvent être imités; & dans tout le reſte, il n'eſt pas difficile d'être ſupérieur à lui. Mais rien peut-être ne remplacera jamais les poèmes de Théſée, de Roland, & d'Armide ; & toute nouveauté qui les bannira du théâtre nous laiſſera de longs regrets.

Le moyen le plus infaillible de nous rendre tout à coup paſſionnés pour une Muſique nouvelle, ce ſeroit donc de l'adapter à ces poèmes enchanteurs ; & ce n'eſt pas ſans y avoir réfléchi, que je crois cela très-poſſible.

(¶ Deux chefs-d'œuvre de M. Piccini ont vérifié mon preſſentiment : & ce qu'on ne trouvoit pas encore aſſez prouvé pas ces opéras de Roland & d'Atys, il l'a démontré dans celui d'Iphigénie en Tauride; ſavoir, que l'expreſſion la plus tragique ſe concilie parfaitement avec la mélodie & le deſſin d'un chant régulier & fini.)

J'ai dit que l'égalité des vers n'étoit pas eſſencielle à la ſymmétrie du chant, ſoit parce que deux vers inégaux peuvent avoir des meſures égales, & que le ſpondée, par exemple, qui n'a que deux ſyllabes, eſt l'équivalent du dactyle, qui en a trois; ſoit qu'il arrive auſſi que le muſicien, par des ſilences ou par des prolations, ſupplée au pied qui manque à un vers, pour égaler la longueur d'un autre ; ſoit enfin parce que les phraſes de chant qui ne ſont pas correſpondantes, n'ont pas beſoin d'avoir entre elles une parfaite égalité. Mais entre les membres ſymmétriquement oppoſés d'une période, c'eſt une choſe précieuſe que l'égalité du mètre & que l'identité des nombres ; & l'auteur qui me ſert de guide, en fait, avec raiſon, un mérite à Métaſtaſe, à l'excluſion d'Apoſtolo Zéno. Voici l'exemple qu'il en cite, & cet exemple eſt une leçon.

L'onda che mormora
Fra ſponda e ſponda,
L'aura che tremola
Tra fronda e fronda,
E meno inſtabile
  Del veſtro cor.
Pur l'alme ſimplici
Dei folli amanti
Sol per voi ſpargono
Soſpiri e pianti,
E da voi ſperano
  Fede in amor.

Notre langue, il faut l'avouer, n'eſt pas aſſez dactylique pour imiter une pareille harmonie ; mais avec une oreille juſte & long temps exercée aux formules du chant, un poète françois, qui voudra bien ſe donner un peu de peine en compoſant les paroles d'un *Air*, y obſervera un rhythme aſſez ſenſible, une correſpondance aſſez marquée d'un nombre à l'autre dans les parties ſymmétriques, & aſſez d'analogie entre le mouvement du vers & le caractère du ſentiment ou de l'image, pour donner lieu au muſicien de concilier dans ſon chant l'unité du deſſin, la vérité de l'expreſſion, la préciſion des mouvements, & cette juſteſſe des rapports qui dans les ſons plaît à l'oreille, comme dans les idées elle plaît à l'eſprit.

Je ne dois pourtant pas diſſimuler l'avantage que les italiens ont ſur nous à cet égard, & le voici : plus une nation eſt paſſionnée pour un art, plus elle lui donne de licences : de là vient que la Muſique italienne fait de la langue tout ce qu'elle veut ; qu'elle combine les paroles d'un *Air* comme bon lui ſemble, & les répète tant qu'il lui plait. Notre langue

eſt moins indulgente, & le ſentiment de la mélodie n'a pas encore tellement ſéduit & préoccupé nos oreilles, que tout le reſte y ſoit ſacrifié : nous voulons que la proſodie & le ſens ſoient reſpectés dans le plus bel *Air* : une ſyncope, une prolation, une inverſion forcée altèrent en nous l'impreſſion de la Muſique la plus touchante ; & des paroles trop répétées nous fatiguent, quelque facilité qu'elles donnent aux modulations du chant. De là vient que l'*Air* françois, dans un petit cercle de paroles, peut difficilement avoir la même liberté, la même variété, la même étendue que l'*Air* italien. Que faire donc ? laiſſer la Muſique à la gêne dans l'étroit eſpace de huit petits vers, à la ſimple expreſſion deſquels le chant ſera ſervilement réduit ? c'eſt lui ôter beaucoup trop & de ſa force & de ſa grâce. La Muſique, pour émouvoir profondément l'oreille & l'ame, a beſoin, comme l'Éloquence, de graduer, de redoubler, de graver ſes impreſſions : à la première, ce n'eſt ſouvent qu'une émotion légère ; à la ſeconde, l'ame & l'oreille, plus attentives, ſeront auſſi plus vivement émues ; à la troiſième, leur ſenſibilité, déja fortement ébranlée, produit l'ivreſſe & le tranſport. Voilà pourquoi dans les ſymphonies, comme dans la Muſique vocale, le retour du motif a tant de charme & de pouvoir. Le vrai moyen de ſuppléer à la liberté que les italiens donnent au chant de ſe jouer des paroles, eſt donc de lui donner, dans les paroles mêmes, des deſſins variés à ſuivre & des détours à parcourir. L'art du poète conſiſte alors à faire de toutes les parties de l'*Air*, par leur liaiſon, leur enchaînement, leur mutuelle dépendance, & par la facilité des progreſſions, des paſſages, & des retours, à faire, dis-je, de tout cela un enſemble bien aſſorti.

Les exemples que j'ai donnés de l'alternative des paſſions dans un *Air* à pluſieurs deſſins, font entendre ce que je veux dire. (¶ Les modèles que M. Piccini nous en a donnés, le feront ſentir encore mieux.

Mais je crois devoir obſerver que nous nous rendons beaucoup trop ſévères à l'égard des répétitions, & qu'en réduiſant la Muſique à une expreſſion ſimple & fugitive, nous lui ôterions une grande partie de ſa force & de ſa beauté. La Muſique a ſon éloquence, & cette éloquence conſiſte non ſeulement à exprimer, comme la parole & mieux que la parole, le ſentiment qui leur eſt commun ; mais à le varier, à le dèvelopper, à lui donner par accroiſſement tous les caractères dont il eſt ſuſceptible : & c'eſt là ſon grand avantage ſur la ſimple déclamation.

De combien de manières une femme qui ſe croit trahie par un époux qu'elle aime, ne dit-elle pas :

> Perche tradir mi,
> Spoſo infedel ?

d'abord c'eſt un reproche tendre ; bientôt un reproche plus vif, plus douloureux, & plus amer ; enfin c'eſt de l'indignation ; & dans l'expreſſion variée de ces trois nuances de ſentiment, la Muſique peint les effets de la réflexion ſur une ame, où l'amour, le dépit, la douleur ſe ſuccèdent. Rien de plus naturel ſans doute, & auſſi rien de plus touchant.

De combien de façons encore une femme qui tremble pour les jours d'un époux adoré, ne dit-elle pas :

> Non vivo, non moro ;
> Ma provo un tormento
> Di viver penoſo,
> Di lungo morir.

Or ce ſont là les variétés, les nuances, les gradations que la Muſique exprime en répétant le mot ſenſible, avec ces accents imprévus que le génie trouve dans la nature, & dont lui ſeul ſemble avoir le ſecret.

Dans le récitatif & dans le dialogue, c'eſt l'intérêt de l'action qui domine, & rien ne doit la retarder. Dans les ſituations où l'*Air* trouve ſa place, c'eſt de tel ſentiment que l'on eſt occupé ; & ſi on n'eſt pas ennemi de ſon plaiſir, on laiſſera à la Muſique tous les moyens d'en rendre l'impreſſion plus pénétrante & plus profonde. La ſimple déclamation a le choix de l'expreſſion la plus touchante ; mais elle n'en a qu'une : on ne lui permet pas de renchérir ſur elle-meme. Le chant a demandé à varier la ſienne, à condition de la rendre plus belle & plus ſenſible par degrés : on lui a accordé cette licence ; & quand l'oreille des françois aura mieux appris à goûter tous les charmes de la Muſique, ils ſeront auſſi indulgents que les italiens l'ont été. En Éloquence & en Poëſie, l'amplification a ſon luxe, comme en Muſique : ce luxe eſt vicieux. Mais l'orateur, le poète, le muſicien n'ont tort d'amplifier l'expreſſion, que lorſqu'ils l'affoibliſſent ou qu'ils ne la fortifient pas ; & tant que celle du chant n'inſiſte que pour redoubler de chaleur, de véhémence, & d'énergie, il n'y a qu'un goût minutieux & faux qui puiſſe le trouver mauvais.)

Il eſt à craindre, je l'avoue, qu'un pareil chant, au milieu de la ſcène, interrompant le dialogue, ne ralentiſſe l'action & ne refroidiſſe l'intérêt ; & c'eſt pour cela que les italiens l'ont preſque toujours relégué, ou à la fin des ſcènes, ou dans les monologues : c'eſt communément là qu'un perſonnage livré à lui-même peut donner plus de dèveloppement à la paſſion qui l'agite, au ſentiment dont il eſt occupé.

Mais au milieu même de la ſcène la plus vive & la plus rapidement dialoguée, il eſt des circonſtances où ces élans impétueux de l'ame, cette eſpèce d'exploſion des mouvements qu'elle a réprimés, trouvent place, & loin de refroidir la ſituation, y répandent plus de chaleur. Que devient alors, demandera-t-on, l'interlocuteur à côté duquel on chante ? Ce qu'il devient dans une ſcène tragique, lorſqu'emporté par une paſſion violente, le perſonnage qui eſt en ſcène avec lui, l'oublie & ſe livre à ſes mouvements : que devient Œnone, pen-

dant le délire de Phèdre? que devient Électre ou Pilade, pendant les accès de fureur où tombe Oreste? que devient Néoptolème, à côté de Philoctète rugissant de douleur? Tout personnage vivement intéressé à l'action ne sauroit être froid ni sans contenance sur la scène : soit que son interlocuteur parle ou chante, il le met en jeu, en l'affectant lui-même des passions dont il est ému; & s'il ne fait que faire alors, c'est qu'il manque d'ame ou d'intelligence.

Ce qui nuit le plus réellement à la chaleur de l'action, ce sont ces longs préludes & ces longs épilogues de symphonie, qu'on nomme *Ritournelles*. Quelquefois elles sont placées pour annoncer les mouvements de l'ame qui précèdent l'*Air*, ou pour exprimer un reste d'agitation dans le silence qui le suit. Mais en général ces libertés que se donne le musicien, pour briller aux dépens du poème, sont une longueur importune ; & l'on ne sauroit être trop ménager de cette espèce d'ornements. *Voyez* Duo, Récitatif. (*M. Marmontel.*)

(N.) AIR, MANIÈRES. *Syn.*

L'Air semble être né avec nous ; il frappe à la première vûe. Les *Manières* viennent de l'éducation; elles se développent successivement dans le commerce de la vie.

Il y a à toutes choses un bon *Air* qui est nécessaire pour plaire : ce sont les belles *Manières* qui distinguent l'honnête homme.

L'Air dit quelque chose de plus fin ; il prévient. Les *Manières* disent quelque chose de plus solide ; elles engagent. Tel qui déplait d'abord par son *Air*, plaît ensuite par ses *Manières*.

On se donne un *Air*, on affecte des *Manières*.

Les *Airs* de grandeur que nous nous donnons mal à propos, ne servent qu'à faire remarquer notre petitesse, dont on ne s'appercevroit peut-être pas sans cela : les mêmes *Manières*, qui siéent quand elles sont naturelles, rendent ridicules quand elles sont affectées.

Il est assez ordinaire de se laisser prèvenir par l'*Air* des personnes, ou en leur faveur ou à leur désavantage : & c'est presque toujours les *Manières* plus tôt que les qualités essencielles, qui font qu'on est goûté dans le monde ou qu'on ne l'est pas.

L'Air prèvenant & les *Manières* engageantes sont d'un plus grand secours auprès des dames, que le mérite du cœur & de l'esprit.

On dit, composer son *Air*, étudier ses *Manières*.

Pour être bon courtisan, il faut savoir composer son *Air* selon les différentes occurrences, & si bien étudier ses *Manières*, qu'elles ne découvrent rien des véritables sentiments. (*L'abbé Girard.*)

(N.) AIR, MINE, PHYSIONOMIE. *Syn.*

L'*Air* dépend non seulement du visage, mais encore de la taille, du maintien, & de l'action. Ce mot est plus fréquemment employé pour ce qui regarde le corps, que pour ce qui regarde l'ame. L'*Air* grave a beaucoup perdu de son prix; l'*Air* avantageux en a pris la place.

La *Mine* ne dépend quelquefois que du visage ; & d'autres fois elle dépend aussi de la taille, selon qu'on applique ce terme, ou à quelque chose d'intérieur ou au seul extérieur. L'humeur aigre n'est pas incompatible avec la *Mine* douce. Un homme de bonne *Mine* peut être un homme de peu de valeur.

La *Physionomie* se considère dans le seul visage : elle a plus de rapport à ce qui concerne l'esprit, le caractère, & les évènements de l'avenir. Voilà pourquoi l'on dit, une *Physionomie* heureuse, une *Physionomie* spirituelle. La plupart des hommes ont leur ame peinte dans leur *Physionomie*. (*L'abbé Girard.*)

(N.) AIS, PLANCHE. *Syn.*

Je ne connois point de mots plus synonymes que ces deux ; la différence de genres n'en produit aucune dans le sens littéral. Tout ce que j'aperçois de propre à en distinguer le caractère, c'est, dans le mot de *Planche*, une plus grande étendue de signification, avec un certain raport au service, qui fait qu'il a des dérivés & qu'on s'en sert souvent dans un sens figuré : au lieu que celui d'*Ais*, privé de tout accessoire, n'est employé que dans le sens littéral, & même si rarement qu'il paroît vieillir.

On fait des *Ais* de toute sorte de bois. On passe le ruisseau sur une *Planche*. Le Baptême est la première *Planche* qui sauve l'homme du naufrage général causé par le péché d'Adam : & la Pénitence est une seconde *Planche*, pour le tirer de sa chute particulière & le conduire au port du salut. Il est plus hardi que sage, de faire la *Planche* pour les autres. (*L'abbé Girard.*)

Il me semble que le mot de *Planche* désigne principalement la forme longue & plane d'un corps; de là vient qu'il y a des *Planches* de cuivre, & qu'en termes de Jardinage on appelle *Planche*, un espace de terre plus long que large & séparé d'un espace pareil par un sentier. Le mot d'*Ais* ne se peut dire que de *Planches* de bois; & il renferme en outre dans sa signification l'idée spéciale d'une destination particulière.

Le marchand de bois n'a que des *Planches* dans son chantier : le menuisier, le charpentier, le relieur, le doreur, & les autres artisans qui en ont besoin, en font des *Ais* de toute espèce, selon l'exigence des cas & des vûes qu'ils ont à remplir. (*M. Beauzée.*)

(N.) AISE, CONTENT, RAVI. *Syn.*

Ils expriment la situation de l'ame avec une sorte de gradation, où le premier, comme plus foible, se fait ordinairement apuyer de quelque augmentatif. Cette gradation me paroît avoir sa cause dans le plus ou le moins d'intimité qu'ont avec l'ame les choses qui lui procurent de l'agrément.

Nous sommes bien *aises* des succès qui ne nous regardent qu'indirectement. L'accomplissement de nos propres désirs dans ce qui nous concerne personnellement, nous rend *contents*. La forte impression du plaisir fait que nous sommes *ravis*.

Lorsqu'on est affecté de basse jalousie, on n'est jamais fort *aise* du bonheur d'autrui. Il ne suffit pas toujours, pour être *content*, d'avoir obtenu ce qu'on souhaitoit; il faut encore voir au dela l'espérance d'un progrès flateur. On est *ravi* dans un temps de ce qui ne touche pas dans un autre. (*L'abbé* Girard.)

(N.) AISES, COMMODITÉS. *Syn.*

Les *Aises* disent quelque chose de voluptueux, & qui tient de la mollesse. Les *Commodités* expriment quelque chose qui facilite les opérations ou la satisfaction des besoins, & qui tient de l'opulence.

Les gens délicats & valétudinaires aiment leurs *Aises*. Les personnes de goût & qui s'occupent, recherchent leurs *Commodités*. (*L'abbé* Girard.)

AJOUTER, AUGMENTER. *Syn.*

On *ajoûte* une chose à une autre. On *augmente* la même.

Le mot *Ajouter* fait entendre qu'on joint des choses différentes; ou que, si elles sont de la même espèce, on les joint de façon qu'elles ne sont pas confondues ensemble, & qu'on les distingue encore l'une de l'autre après qu'elles sont jointes. Le mot d'*Augmenter* marque qu'on rend la chose ou plus grande ou plus abondante, par une addition faite de façon, que ce qu'on y joint se confonde & ne fasse avec elle qu'une seule & même chose, ou que du moins le tout ensemble ne soit considéré après la jonction que sous une idée identique. Ainsi, l'on *ajoûte* une seconde mesure à la première, & un nouveau corps de logis à l'ancien; mais on *augmente* la dose & la maison.

Bien des gens ne font pas scrupule, pour *augmenter* leur bien, d'y *ajouter* celui d'autrui. *Ajouter* est toujours un verbe actif: mais *Augmenter* est d'usage dans le sens neutre, comme dans le sens actif.

Notre ambition *augmente* avec notre fortune; nous ne sommes pas plus tôt revêtus d'une dignité, que nous pensons à y en *ajouter* une autre. (*L'abbé* Girard.)

(N.) AJUSTEMENT, PARURE. *Syn.*

Ce qui appartient à l'habillement complet, quel qu'il soit, simple ou orné, est *Ajustement*. Ce qu'on ajoûte d'apparent & de superflu, est *Parure*. L'un se règle par la décence & la mode; l'autre, par l'éclat & la magnificence.

Un *Ajustement* de goût est plus avantageux à la beauté, que de riches *Parures*.

Il faut être propre & régulier dans son *Ajustement*, sans y paroître trop attentif. L'amour & la *Parure* sont l'occupation du commun des femmes. (*L'abbé* Girard.)

*ALARME, TERREUR, EFFROI, FRAYEUR, ÉPOUVANTE, CRAINTE, PEUR, APPRÉHENSION. *Syn.*

Termes qui désignent tous des mouvements de l'ame occasionnés par l'apparence ou par la vûe du danger.

L'*Alarme* naît de l'approche inattendue d'un danger apparent ou réel, qu'on croyoit d'abord éloigné.

La *Terreur* naît de la présence d'un évènement ou d'un phénomène que nous regardons comme le pronostic & l'avant-coureur d'une grande catastrophe. La *Terreur* suppose une vûe moins distincte du danger que l'*Alarme*, & laisse plus de jeu à l'imagination, dont le prestige ordinaire est de grossir les objets: aussi l'*Alarme* fait-elle courir à la défense, & la *Terreur* fait-elle jeter les armes. L'*Alarme* semble encore plus intime que la *Terreur*: les cris nous *alarment*, les spectacles nous impriment de la *Terreur*; on porte la *Terreur* dans l'esprit, & l'*Alarme* au cœur.

L'*Effroi* & la *Terreur* naissent l'un & l'autre d'un grand danger; mais la *Terreur* peut être panique, & l'*Effroi* ne l'est jamais. Il semble que l'*Effroi* soit dans les organes, & que la *Terreur* soit dans l'ame. La *Terreur* a saisi les esprits; les sens sont glacés d'*Effroi*: un prodige répand la *Terreur*, la tempête glace d'*Effroi*.

La *Frayeur* naît ordinairement d'un danger apparent & subit: Vous m'avez fait *Frayeur*. Mais on peut être *alarmé* sur le compte d'un autre; & la *Frayeur* nous regarde toujours en personne: si l'on dit à quelqu'un, Le danger que vous alliez courir m'*effrayoit*; on s'est mis alors à sa place. La *Frayeur* suppose un danger plus subit, que l'*Effroi*; plus voisin, que l'*Alarme*; moins grand, que la *Terreur*.

L'*Épouvante* a son idée particulière: elle naît, je crois, de la vûe des difficultés à surmonter pour réussir, & de la vûe des suites terribles d'un mauvais succès. (*M.* Diderot.) (¶ Le projet de la fameuse conspiration contre la république de Venise, auroit *épouvanté* tout autre que le marquis de Bèdemar, dont le génie puissant planoit au dessus de toutes les difficultés.

La *Crainte* naît de ce que l'on connoît la supériorité de la cause qui doit décider de l'évènement. La *Peur* vient d'un amour excessif de sa propre conservation, & de ce que, connoissant ou croyant connoître la supériorité de la cause qui doit décider de l'évènement, on est convaincu qu'elle se décidera pour le mal. On *craint* un méchant homme; on a *Peur* d'une bête farouche. Il est juste de *craindre* Dieu, parce que c'est reconnoître sa supériorité infinie en tout genre & avouer notre foiblesse: mais en avoir *Peur*, c'est en quelque sorte le blasphémer; parce que c'est méconnoître ce-

lui de ſes attributs dont il ſemble lui-même ſe glorifier le plus, ſa bonté toujours miſéricordieuſe.

L'*Appréhenſion* eſt une inquiétude qui naît ſimplement de l'incertitude de l'avenir, & qui voit le même degré de poſſibilité au bien & au mal.) (*M.* Beauzée.)

L'*Alarme* naît de ce qu'on apprend; l'*Effroi*, de ce qu'on voit; la *Terreur*, de ce qu'on imagine; la *Frayeur*, de ce qui ſurprend; l'*Épouvante*, de ce qu'on préſume; la *Crainte*, de ce qu'on ſait; la *Peur*, de l'opinion qu'on a; & l'*Appréhenſion*, de ce qu'on attend.

La préſence ſubite de l'ennemi donne l'*Alarme*; la vûe du combat cauſe l'*Effroi*; l'égalité des armes tient dans l'*Appréhenſion*; la perte de la bataille répand la *Terreur*; les ſuites jettent l'*Épouvante* parmi les peuples & dans les provinces; chacun *craint* pour ſoi; la vûe du ſoldat fait *Frayeur*; on a *Peur* de ſon ombre. (*M.* Diderot.)

ALARMÉ, EFFRAYÉ, ÉPOUVANTÉ. *Syn.*

Ces mots déſignent en général l'état actuel d'une perſonne qui craint, & qui témoigne ſa crainte par des ſignes extérieurs. *Epouvanté* eſt plus fort qu'*Effrayé*; & celui-ci, qu'*Alarmé*.

On eſt *alarmé* d'un danger qu'on craint; *effrayé* d'un danger paſſé qu'on a couru ſans s'en appercevoir; *épouvanté* d'un danger préſent.

L'*Alarme* produit des efforts pour éviter le mal dont on eſt menacé: l'*Effroi* ſe borne à un ſentiment vif & paſſager: l'*Épouvante* eſt plus durable, & ôte preſque toujours la réflexion. *Voyez* Craindre, Appréhender, Redouter, Avoir peur. (*M.* Diderot.)

☞ (N.) ALCAÏQUE. adj. Inventé par *Alcée*. Le poëte lyrique Alcée, Ἀλκαῖος, né à Mitylène, fut, dit-on, l'inventeur du vers *alcaïque*, ainſi appelé du nom de ſon auteur; & cette eſpèce de vers eſt uſitée dans la Poéſie lyrique grèque & latine.

Le vers *alcaïque* a quatre pieds & une ſyllabe: le premier pied eſt un ïambe ou un ſpondée; le ſecond eſt un ïambe, ſuivi d'une céſure longue; le troiſième & le quatrième ſont des dactyles. C'eſt ce vers qu'on appelle grand *alcaïque*.

Il y a une autre eſpèce de vers qu'on nomme petit *alcaïque*; il eſt compoſé de deux dactyles, & de deux chorées ou trochées.

Grand *alcaïque*	∪ — / — —	∪ —	—	— ∪ ∪	— ∪ ∪

Petit *alcaïque*	— ∪ ∪	— ∪ ∪	— ∪	— ∪

Horace, qui a fait grand uſage de ces vers, a compoſé ſes ſtrophes de deux grands *alcaïques*, d'un ïambique de quatre pieds & demi, & d'un petit *alcaïque*. Exemple (II. *Od.* 24.):

Eheu! fugaces, Poſthume, Poſthume;
Labuntur anni; nec pietas moram
Rugis, & inſtanti ſenectæ
Afferet, indomitæque morti.

Quelques littérateurs diſtinguent une autre ſorte de vers *alcaïque*, compoſé, diſent-ils, de quatre pieds: le premier eſt un épitrite; le ſecond & le troiſième, deux choriambes; & le quatrième, un bacchique. Exemple (Hor. I. *Od.* 9.):

Cūr tĭmēt fla|vūm Tĭbĕrĭm|tangĕrĕ? cūr|ŏlīvūm

Cette eſpèce de vers, ſi c'en eſt un, doit paroître bien extraordinaire, & j'oſe même dire bien peu harmonieux. Mais tous les bons éditeurs d'Horace, diviſent l'ode dont il s'agit en ſtrophes de trois vers choraïques, comme celle dont on a tiré l'exemple propoſé:

Tēmpĕrĕt	*ōră*	*frēnĭs*	
Cūr tĭ-	*mēt flā-*	*vūm Tĭbĕ-*	*rīm*
Tāngĕrĕ?	*cūr ŏ-*	*līvŭm*	

Ainſi, le prétendu vers *alcaïque* mis en exemple ſe réduit à deux choraïques, l'un de trois pieds & demi, & l'autre de trois pieds: & le premier vers de la ſtrophe, qui ſe trouve ainſi de même meſure que le troiſième, prouve en effet que ce troiſième eſt un véritable vers, abſolument détaché du ſecond.

Il paroît d'ailleurs que les pieds compoſés, comme l'épitrite, le choriambe, (*voyez* Pied) ne peuvent être comptés que dans l'harmonie moins rigoureuſe de la proſe. *M.* Beauzée.

(N.) ALCMANIEN, E. adj. Employé fréquemment par *Alcman*, ancien poète grec, eſtimé pour ſes poéſies lyriques & galantes.

Il y a pluſieurs ſortes de vers *aclmaniens*.

1°. De trois dactyles & une ſyllabe longue:

Quīd gĕnŭs | ēt prŏă- | vōs ſtrĕpĭ- | tīs?

2°. De deux dactyles & un ſpondée, ou de deux ſpondées & un dactyle diſpoſés comme on veut, & une ſyllabe longue:

Nē vĭtĭ-	*īs pē- | jōră fŏ- | vēns*
Aūctō-	*rēmquĕ Dĕ- | ūm ſpēc- | tēs*

3°. De trois dactyles & un pyrrique, qui eſt l'équivalent d'une ſyllabe longue:

Quī ſĕrĕ- | re īngĕnŭ- | ūm vŏlĕt | ăgrŭm.

4°. Un vers composé des trois pieds & demi qui font la fin d'un vers hexamètre.

Quī	ſē vŏlĕt	ēſſĕ pŏ-	tēntēm,
ănĭ-	mōs dŏmĕt	illĕ fĕ-	rōcēs,
Nĕc	vīctă lĭ-	bīdĭnĕ	cōllā
Fœ-	dīs ſūm-	mīttăt hă-	bēnīs.

5°. On donne auſſi le nom d'*alcmanien* au petit *alcaïque*, dont il a été parlé dans l'article précédent. *M.* BEAUZÉE.

* ALEXANDRIN, adj. m. (*Poéſie*).

Le vers *alexandrin* nous tient lieu du vers hexamètre, & à ſa place nous l'employons dans nos poèmes héroïques; mais quant au nombre & au mètre, c'eſt au vers aſclépiade latin que notre vers héroïque répond. Il en a la coupe & les nombres, avec cette ſeule différence que le premier hémiſtiche de l'aſclépiade n'eſt pas eſſenciellement ſéparé du ſecond par un repos dans le ſens, mais ſeulement par une ſyllabe qui reſte en ſuſpens après le ſecond pied.

Plus le vers héroïque françois approche de l'aſclépiade par les nombres, & plus il eſt harmonieux. Or ces nombres peuvent s'imiter de deux façons, ou par des nombres ſemblables, ou par des équivalents.

On ſait que les nombres de l'aſclépiade ſont le ſpondée & le dactyle, & que chacun de ces deux pieds forme une meſure à quatre temps. Ainſi, toutes les fois que le vers héroïque françois ſe diviſe à l'oreille en quatre meſures égales, que ce ſoit des ſpondées, des dactyles, des anapeſtes, des dipyrriches, ou des amphibraches, il a le rhythme de l'aſclépiade, quoiqu'il n'en ait pas les nombres.

Le mélange de ces éléments, étant libre dans nos vers françois, il les rend ſuſceptibles d'une variété que ne peut avoir l'aſclépiade, dont les nombres ſont immuables. Cependant nos grands vers ſont encore monotones, & cette monotomie a deux cauſes; l'une, parce qu'on ne ſe donne pas aſſez de ſoin pour en varier le repos : *voyez* l'article HÉMISTICHE fait par l'auteur de la *Henriade*; l'autre parce que dans nos poèmes héroïques les vers ſont rimés deux à deux; & rien de plus fatiguant pour l'oreille que ce retour périodique de deux finales conſonnantes, répété mille & mille fois.

Il ſeroit donc à ſouhaiter qu'il fût permis, ſurtout dans un poème de longue haleine, de croiſer les rimes, en donnant, comme à fait Malherbe, une rondeur harmonieuſe à la période poétique. Peut-être ſeroit-il à ſouhaiter auſſi que, ſelon le caractère des images & des ſentiments qu'on auroit à peindre, il fût permis de varier le rhythme & d'entremêler, comme a fait Quinault, différentes formes de vers.

(¶ Corneille, dans ſa vieilleſſe, eſſaya d'écrire la tragédie d'*Agéſilas* en vers entremêlés & de différente meſure. Ce foible ouvrage n'étoit pas fait pour ſervir de modèle : l'eſſai ne fut point imité.

M. de Voltaire a croiſé les vers de la tragédie de *Trancrède*; & au moins cette ſingularité n'a-t-elle pas nui au ſuccès de la pièce, il eſt vrai, l'une des plus intéreſſantes du plus pathétique de nos poètes.

Dans le conte charmant des *Trois manières*, le même poète a employé, avec choix, trois mètres différents, & analogues aux caractères des perſonnages & des ſujets. C'eſt là qu'en comparant le vers de dix ſyllabes à celui de douze, il dit, dans le ſtyle de Deſpréaux :

> Apamis raconta ſes malheureux amours,
> En mètres qui n'étoient ni trop longs ni trop courts,
> Dix ſyllabes, par vers, mollement arrangées,
> Se ſuivoient avec art, & ſembloient négligées.
> Le rhythme en eſt facile; il eſt mélodieux.
> L'hexamètre eſt plus beau, mais par fois ennuyeux.

Voyez VERS.) (*M.* MARMONTEL.)

(N.) ALLÉGIR, AMENUISER, AIGUISER. *Syn.*

Termes communs à preſque tous les arts méchaniques. *Allégir*, & *Amenuiſer* ſe diſent généralement de la diminution qui ſe fait dans tous les ſens au volume d'un corps : avec cette différence qu'*Allégir* ſe dit des groſſes pièces comme des petites. On *allégit* un arbre ou une planche, en ôtant partout de ſon épaiſſeur; mais on n'*amenuiſe* que la planche, & non pas l'arbre.

Aiguiſer ne ſe dit que des bords ou du bout : des bords, quand on les met à tranchant ſur une meule; du bout, quand on le rend aigu par la lime, le marteau, ou le tranchant, ſelon la matière & la deſtination du corps. On *aiguiſe* un raſoir, une épingle, un pieu, un bâton.

On *allégit*, en diminuant ſur toutes les faces un corps conſidérable : on en *amenuiſe* un petit, en le, diminuant encore davantage par une ſeule face : on l'*aiguiſe* par les extrémités. Ainſi, on *allégit* une poutre; on *amenuiſe* une voliche; on *aiguiſe* un couteau par l'un de ſes bords, un gratoir par les deux, une épée par la pointe, un bâton par le bout ou par les deux bouts. (*M.* DIDEROT.)

(N.) ALLÉGORIE. ſ. f. (*Grammaire.*) Il y a trois choſes à examiner ſur l'*Allégorie* : 1°. en quoi elle conſiſte; 2°. quelle eſt ſa juſte correſpondance dans le ſyſtême général de la Grammaire; 3°, quelle eſt ſon origine & quels ſont ſes uſages.

I. *En quoi conſiſte l'*Allégorie ? L'*Allégorie* eſt un diſcours qui préſente d'abord un ſens littéral, autre que celui qu'on a deſſein de faire entendre, mais dont on découvre aiſément l'intention par le ſecours des idées acceſſoires & des circonſ-

tances. Cette première notion, conforme à la vérité, eſt aſſez heureuſement caractériſée par le nom même : *Allégorie* vient de ἄλλη (autre, différent), & de ἀγορὰ (diſcours); à la lettre, Diſcours qui en fait entendre un autre.

Cette figure conſiſte à ſubſtituer, au véritable objet dont on veut parler, un autre objet différent mais ſemblable au moins à pluſieurs égards; & à régler enſuite toutes les expreſſions du diſcours relativement à cet objet fictif, comme s'il ne s'agiſſoit point de l'objet principal qu'il repréſente en vertu d'une ſimilitude tacite.

Horace (*I. Od.* 15.), ſous l'*Allégorie* d'un vaiſſeau, repréſente à la république romaine les périls dont elle eſt menacée, ſi elle ſouffre qu'Octave-Auguſte en quitte le gouvernement.

O Navis ! referent in mare te novi
Fluctus ? ô quid agis ? Fortiter occupa
Portum. Nonne vides ut
Nudum remigio latus,
Et malus celeri ſaucius Africo,
Antennæque gemant ; ac ſine funibus
Vix durare carinæ
Poſſint imperioſius
Æquor ? Non tibi ſunt integra lintea ;
Non di, quos iterum preſſa voces malo,
Quamvis pontica pinus,
Sylvæ filia nobilis,
Jactes & genus & nomen inutile ;
Nil pictis timidus navita puppibus
Fidit. Tu, niſi ventis
Debes ludibrium, cave.
Nuper ſolicitum quæ mihi tædium,
Nunc deſiderium curaque non levis ;
Interfuſa nitentes
Vites æquora Cycladas.

« O Vaiſſeau ! de nouveaux flots te reporteront-ils en pleine mer ? oh que fais-tu ? Demeure fermement ancré dans le port. Ne vois-tu pas que tes bancs ſont ſans rames ; que ton mât briſé par les vents, que tes antennes gémiſſent ſous leurs efforts ; que ta carène ne pourra ſans cordage ſoutenir la fureur trop impérieuſe des vagues ? Tu n'as point de voiles entières ; point de dieux à invoquer dans une ſeconde tourmente. Conſtruit des pins d'une forêt renommée du Pont, envain te glorifies-tu de ton origine & de ton nom ; ton pilote effrayé ne met pas ſa confiance dans les peintures qui embelliſſent ta poupe. Tiens-toi donc ſur tes gardes, ſi tu ne veux devenir le jouet des vents. Après m'avoir cauſé depuis peu tant d'ennuis & d'inquiétudes, & aujourdhui tant de regrets & de ſoucis accablants ; évite de t'engager dans les mers entrecoupées par les brillantes Cyclades. »

On peut voir, dans les remarques du P. Sanadon, la juſtification détaillée de cette *Allégorie*. Mais elle me rappelle un exemple où Voltaire peint la vie humaine ſous un emblême pareil.

Les états ſont égaux, mais les hommes diffèrent ;
Où l'imprudent périt, les habiles proſpèrent.
Le bonheur eſt le port où tendent les humains :
Le Ciel, pour aborder cette rive étrangère,
Accorde à tout mortel une barque légère ;
Ainſi que les ſecours, les dangers ſont égaux :
Qu'importe, quand l'orage a ſoulevé les flots,
Que ta poupe ſoit peinte, & que ton mât déploie
Une voile de pourpre & des cordes de ſoie ?
L'art du pilote eſt tout ; & pour dompter les vents,
Il faut la main du ſage, & non les ornements.

Madame des Houlières, ſous l'emblême d'une bergère qui parle à ſes brebis, rend compte à ſes enfants de tout ce qu'elle a fait pour eux, & ſe plaint tendrement de ſes mauvais ſuccès :

Dans ces prés fleuris
Qu'arroſe la Seine
Cherchez qui vous mène,
Mes chères Brebis.
J'ai fait, pour vous rendre
Le deſtin plus doux,
Ce qu'on peut attendre
D'une amitié tendre ;
Mais ſon long courroux
Détruit, empoiſonne
Tous mes ſoins pour vous,
Et vous abandonne
Aux fureurs des loups.
Seriez-vous leur proie,
Aimable Troupeau ;
Vous, de ce hameau
L'honneur & la joie ;
Vous, qui, gras & beau,
Me donniez ſans ceſſe
Sur l'herbette épaiſſe
Un plaiſir nouveau !
Que je vous regrette !
Mais il faut céder :
Sans chien, ſans houlette,
Puis-je vous garder ?
L'injuſte fortune
Me les a ravis.
En vain j'importune
Le Ciel par mes cris :
Il rit de mes craintes ;
Et ſourd à mes plaintes,
Houlette ni chien,
Il ne me rend rien.
Puiſſiez-vous, contentes
Et ſans ſon ſecours,
Paſſer d'heureux jours,
Brebis innocentes,
Brebis, mes amours !
Que Pan vous défende !
Hélas ! il le ſait,
Je ne lui demande
Que ce ſeul bienfait.
Oui, Brebis chéries,
Qu'avec tant de ſoin
J'ai toujours nourries,
Je prends à témoin
Ces bois, ces prairies,
Que, ſi les faveurs
Du dieu des paſteurs
Vous gardent d'outrages,
Et vous font avoir
Du matin au ſoir
De gras pâturages,
J'en conſerverai,
Tant que je vivrai,
La douce mémoire ;
Et que mes chanſons
En mille façons
Porteront ſa gloire,
Du rivage heureux
Où, riche & pompeux,
L'aſtre qui meſure
Les nuits & les jours,
Commençant ſon cours,
Rend à la nature
Toute ſa parure ;
Juſqu'en ces climats
Où, ſans doute las
D'éclairer le monde,
Il va chez Thétis
Rallumer dans l'onde
Ses feux amortis.

» Vous pouvez, dit M. du Marſais (*Trop.* p. » 157),

» 157), entendre à la lettre tout ce discours,
» d'une bergère qui, touchée de ne pouvoir mener
» ses brebis dans de bons paturages, ni les pré-
» server de ce qui peut leur nuire, leur adres-
» seroit la parole & se plaindroit à elles de son
» impuissance. Mais ce sens, tout vrai qu'il paroît,
» n'est pas celui que madame des Houlières avoit
» dans l'esprit : elle étoit occupée des besoins de
» ses enfants, voilà ses brebis; le chien dont elle
» parle, c'est son mari, qu'elle avoit perdu; le
» dieu Pan, c'est le roi. «

On pourroit de même prendre à la lettre, & comme une simple fiction poétique, cette belle description du Temple de l'Amour que l'on trouve dans la Henriade (*Ch. 9.*) : mais que l'on perdroit de beautés & de sensations délicieuses, si l'on ne voyoit pas que M. de Voltaire, sous le voile de l'*Allégorie*, nous présente une image fidèle de tout ce qui provoque cette passion trop enchanteresse, de tout ce qui l'accompagne, & des funestes effets qui en sont les suites!

Sur les bords fortunés de l'antique Idalie,
Lieux où finit l'Europe & commence l'Asie,
S'élève un vieux palais respecté par les temps:
La nature en posa les premiers fondements;
Et l'art, ornant depuis sa simple architecture,
Par ses travaux hardis surpassa la nature.
Là tous les champs voisins, peuplés de myrtes verds,
N'ont jamais ressenti l'outrage des hivers :
Partout on voit mûrir, partout on voit éclore,
Et les fruits de Pomone & les présents de Flore;
Et la terre n'attend, pour donner ses moissons,
Ni les vœux des humains ni l'ordre des saisons.
L'homme y semble goûter, dans une paix profonde,
Tout ce que la nature, aux premiers jours du monde,
De sa main bienfaisante accordoit aux humains:
Un éternel repos; des jours purs & sereins;
Les douceurs, les plaisirs que promet l'abondance;
Les biens de l'âge d'or, hors la seule innocence.
On entend pour tout bruit des concerts enchanteurs,
Dont la molle harmonie inspire les langueurs;
Les voix de mille amans, les chants de leurs maitresses,
Qui célèbrent leur honte & chantent leurs foiblesses :
Chaque jour on les voit, le front paré de fleurs,
De leur aimable maître implorer les faveurs,
Et dans l'art dangereux de plaire & de séduire
Dans son temple à l'envi s'empresser de s'instruire.
La flateuse Espérance, au front toujours serein,
A l'autel de l'Amour les conduit par la main.
Près du temple sacré les Grâces demi-nues
Accordent à leurs voix leurs danses ingénues;
La molle Volupté, sur un lit de gazons,
Satisfaite & tranquile, écoute leurs chansons;
On voit à ses côtés le Mystère en silence,
Le Sourire enchanteur, les Soins, la Complaisance,
Les Plaisirs amoureux, & les tendres Désirs,
Plus doux, plus séduisants encor que les Plaisirs.
De ce temple fameux telle est l'aimable entrée.
Mais lorsqu'en avançant sous la voute sacrée,
On porte au sanctuaire un pas audacieux,
Quel spectacle funeste épouvante les yeux!
Ce n'est plus des Plaisirs la troupe aimable & tendre;
Leurs concerts amoureux ne s'y font plus entendre;
Les Plaintes, les Dégoûts, l'Imprudence, la Peur,
Font, de ce beau séjour, un séjour plein d'horreur.
La sombre Jalousie, au teint pâle & livide,
Suit d'un pied chancelant le Soupçon qui la guide;
La Haîne & le Courroux, répandant leur venin,
Marchent devant ses pas un poignard à la main :
La Malice les voit, & d'un souris perfide
Applaudit en passant à leur troupe homicide :
Le Repentir les suit, détestant leurs fureurs,
Et baisse en soupirant ses yeux baignés de pleurs.

Les *Allégories* ne sont pas toujours si étendues; nous en avons un bel exemple dans Virgile (*Æn.* VI. 126) : c'est une *Allégorie* morale, d'autant plus fine, qu'elle doit d'abord s'entendre à la lettre; mais le tour démontre que le poète a voulu y attacher une moralité. C'est la sibylle de Cume qui dit à Enée :

Facilis descensus Averni;
Noctes atque dies patet atri janua Ditis :
Sed revocare gradus superasque evadere ad auras,
Hoc opus, hic labor est.

« La descente en enfer est aisée; nuit & jour
» est ouverte la porte du ténébreux Pluton : mais
» de revenir sur ses pas & de retourner aux ré-
» gions supérieures, voilà la difficulté, voilà ce
» qui donne le plus de peine. »

Les orientaux font un grand usage de l'*Allégorie.* On voit, dans un poète arabe, l'histoire d'une affaire, qui fut plaidée de part & d'autre & jugée sous le voile de l'*Allégorie*, & qui parut une énigme à ceux qui n'étoient pas instruits de l'état de la question. Voici cette histoire un peu abrégée d'après M. de Cardonne (*Mélanges de litt. orient.* Tom. I. p. 8--16) :

» Un sultan avoit apperçu de sa terrasse une
» belle femme; il en devint amoureux. Voulant
» lui apprendre lui-même les sentiments qu'elle
» lui avoit inspirés, il chargea son mari Feirouz
» d'un ordre à exécuter promptement. Dès qu'il
» fut parti, le sultan trouva le secret de pénétrer,
» par le moyen d'un eunuque, auprès de la belle
» Chemsennissa (nom qui signifie *Soleil des femmes*).
» La dame voyant entrer le sultan & devinant
» ses intentions, lui dit : *Le lion croiroit s'avi-*
» *lir en mangeant les restes du loup; & ce roi*
» *des animaux dédaigne de se désaltérer dans le*
» *ruisseau que le chien souille de sa langue im-*
» *pure,* (Première *Allégorie*) Le sultan comprit
» qu'il n'avoit rien à espérer, se retira confus,
» & dans son trouble oublia une de ses pantoufles.
» Feirouz étoit sorti de chez lui si précipitam-

» ment, qu'il y avoit oublié l'ordre écrit du sultan : il rentra, pour le prendre, un moment après la sortie du prince, dont il reconnut la pantoufle. Sa jalousie devint extrême; mais il la dissimula par la crainte du sultan, & résolut de répudier Chemsennissa : il l'engagea en effet, sous un prétexte plausible, à aller passer quelques jours chez son père, & lui donna cent pièces d'or. Elle obéit : mais plusieurs jours s'étant écoulés sans que Feirouz parût, elle en fut étonnée, & fit part à ses frères de ses alarmes. Ils allèrent trouver le visir pour lui demander la raison de son absence; celui-ci, sans entrer dans aucune explication, répondit qu'ayant payé à Chemsennissa la dot convenue, on n'avoit rien à lui demander. On l'appela donc en justice.

» Le sultan étoit dans l'usage d'assister à tous les jugements, afin de contenir les cadis par sa présence. Les frères de Chemsennissa parlèrent ainsi : *Seigneur, nous avions loué à Feirouz un jardin délicieux; ce lieu charmant étoit un paradis terrestre : nous le lui avions cédé entouré de hautes murailles, & planté des plus beaux arbres parés de fleurs & chargés de fruits. Il prétend nous rendre ce jardin, dépouillé de tout ce qui le rendoit délicieux lorsque nous l'y avons introduit.* (Seconde *Allégorie*).

» Le cadi ayant ordonné à Feirouz de détailler ses raisons; il dit : *C'est malgré moi que je renonce à la jouïssance de ce lieu qui m'étoit cher. Mais un jour que je me promenois dans une allée de ce jardin, j'apperçus la trace d'un lion : la terreur s'empara de mon ame; & j'aimai mieux céder le jardin à cet animal terrible, que de m'exposer à sa colère.* (Troisième *Allégorie.*)

» Le sultan, qui entendit aisément le mot de l'énigme, prévint le cadi, & dit à Feirouz : *Rentre dans ton jardin, Feirouz; tu n'as rien à redouter. Il est vrai que le lion y a mis le pied; mais il n'a pû toucher à aucun fruit, & il en est sorti rempli de honte & de confusion : il n'y eut jamais un plus beau jardin; mais aussi aucun n'est mieux gardé ni plus à l'abri des atteintes.* (Quatrième *Allégorie*).

» Feirouz reprit Chemsennissa, & l'en aima plus tendrement, quand il sut l'épreuve difficile à laquelle sa vertu avoit été exposée sans y succomber. «

II. *Quelle est la juste correspondance de l'*Allégorie *dans le systéme général de la Grammaire?* Il paroît si naturel de placer l'*Allégorie* dans la même cathégorie que la Métaphore (*Voyez* MÉTAPHORE), qu'il n'est pas surprenant qu'on la regarde d'ordinaire comme un trope. Quintilien cependant, quoiqu'il soit de cet avis, avoit entrevu un principe qui devoit, si je ne me trompe, le conduire à une autre conclusion : il distingue (*Inst. orat.*, IX. iij.) deux espèces d'Ironie; l'une, trope, qui ne consiste que dans un mot ou deux; & l'autre, figure de pensée ou de style, qui règne d'un bout à l'autre d'un discours : & ce sage rhéteur met, entre les deux Ironies, la même différence qu'entre l'*Allégorie* & la Métaphore; *ut quemadmodum* Ἀλληγορίαν *facit continua* Μεταφορὰ, *sic hoc schema faciat troporum ille contextus.*

J'ai remarqué ailleurs (*Voyez* IRONIE), 1°. que Quintilien s'est trompé, en regardant comme un trope l'Ironie même qui ne consiste qu'en un mot ou deux, parce qu'en toute supposition c'est une véritable figure de pensée : 2°. qu'en supposant irrépréhensible la distinction que fait ce rhéteur, il a été inconséquent; ou en ne plaçant pas les deux espèces d'Ironie dans la classe des tropes, comme il y a placé l'*Allégorie* & la Métaphore; ou en ne faisant pas de l'*Allégorie*, qu'il dit n'être qu'une Métaphore continuée, une figure de pensée, comme il en a fait une de l'Ironie continuée.

Je n'adopte point le principe de Quintilien sur l'Ironie, & je ne suis point obligé d'en admettre les conséquences. Mais les mêmes raisons qui m'ont fait regarder toute Ironie comme figure de pensée, me forcent à juger de même de l'*Allégorie*. Dans une *Allégorie* il y a peut-être une première Métaphore, ou du moins quelque chose qui en approche, puisqu'on y compare tacitement l'objet dont on veut parler à celui dont on parle en effet; mais tout se rapporte ensuite à cet objet fictif dans le sens le plus propre : c'est ainsi que madame des Houlières, ayant une fois désigné ses enfants sous l'emblême des brebis, ne dit plus rien qui ne puisse s'entendre à la lettre des brebis à qui parleroit une bergère; & qui n'auroit pas la clef de cette ingénieuse fiction, la prendroit bonnement pour ce qu'elle paroît d'abord, sans perdre aucune autre des beautés de cette pièce, que celle de l'*Allégorie* même. Ce ne sont donc point les mots qui doivent être pris dans un autre sens que celui qu'ils présentent; c'est, comme dans l'Ironie, la pensée même qui ne doit pas être prise pour ce qu'elle paroît être; c'est dans la pensée qu'est la figure; & comme on y parle d'un objet qui n'est que le symbole d'un autre, c'est une figure de pensée par combinaison. (*Voyez* FIGURE).

Voyez cette *Allégorie*, où M. Gresset montre une image également naïve & vraie de la vie humaine (*Chartreuse*, 260) :

En promenant vos rêveries
Dans le silence des prairies,
Vous voyez un foible rameau;
Qui, par les jeux du vague Éole
Enlevé de quelque arbrisseau,
Quitte sa tige, tombe, & vole
Sur la surface d'un ruisseau :
Là par une invincible pente
Forcé d'errer & de changer,
Il flotte au gré de l'onde errante
Et d'un mouvement étranger;

Souvent il paroît, il surnage,
Souvent il est au fond des eaux;
Il rencontre sur son passage
Tantôt un fertile rivage
Bordé de coteaux fortunés,
Tantôt une rive sauvage
Et des déserts abandonnés :
Parmi ces erreurs continues
Il fuit, il vogue jusqu'au jour
Qui l'ensevelit à son tour
Au sein de ces mers inconnues,
Où tout s'abîme sans retour.

Si le poète avoit voulu parler directement de la vie humaine; auroit-il pû conserver les mêmes évènements, présenter la même scène, user des mêmes expressions? En changeant d'objet, il auroit fallu tout changer : il n'y a, entre les objets dont l'un est mis à la place de l'autre, qu'une simple similitude sans identité; changez d'objet, ni la pensée ni l'expression ne peuvent plus être les mêmes, quoique la pensée & l'expression qui concernent l'un fassent aisément deviner ce qu'on auroit dit & pensé de l'autre. Je le répète, c'est dans la pensée qu'est la figure : elle a de commun avec la Métaphore d'être fondée sur un rapport de ressemblance, & c'est par cela que je la regarde comme une figure de pensée par combinaison; mais elle parle directement de l'objet accessoire & dans les termes qui lui sont propres, au lieu que la Métaphore parle directement de l'objet principal en termes empruntés du langage propre à l'objet accessoire.

Pour achever d'établir cette vérité, rapprochons, des exemples qu'on vient de voir de l'*Allégorie*, d'autres exemples donnés pour être de même nature, mais qui ne sont en effet que des Métaphores continuées.

Fléchier, parlant de l'instruction qui prépara l'abjuration du duc de Montausier, s'exprime ainsi: *Prêtres de Jésus-Christ*, *prenez* le glaive *de la parole*, *&* coupez *sagement jusqu'*aux racines *de l'erreur*, *que la naissance & l'éducation avoient fait* croître *dans son ame*. La Métaphore est soutenue; *un glaive coupe des racines qui ont crû:* mais ces expressions empruntées sont appliquées directement à l'objet dont on parle; c'est *le glaive* de la parole, qui ne *coupe* qu'en instruisant; ce sont *les racines* de l'erreur, qui ne *croissent* qu'autant que les préventions de la naissance & les préjugés de l'éducation fortifient l'erreur & éloignent la vérité.

M. de Servan, avocat général au parlement de Grenoble, parle ainsi dans un *Discours sur l'administration de la justice criminelle* : » Un » bon ouvrage est un flambeau, qui en allume » mille autres, & multiplie la lumière sans perdre » son éclat. « Voilà encore une Métaphore bien soutenue; mais elle est appliquée immédiatement à l'objet principal, à un bon ouvrage.

Si l'ode d'Horace, si la pièce de madame des Houlières, si la description du Temple de l'Amour, *&c.* sont de véritables *Allégories*; il n'est pas possible de donner le même nom aux exemples que je viens de citer, ni de dire que l'*Allégorie* ne soit qu'une Métaphore soutenue. Il faut distinguer la Métaphore simple, qui ne consiste que dans un mot ou deux; & la Métaphore soutenue, qui occupe une plus grande étendue dans le discours : toutes deux sont le même trope; ni l'une ni l'autre ne fait disparoître l'objet principal dont on parle; elles ne font qu'introduire, dans le langage qui lui est propre, des termes empruntés du langage qui convient à quelque autre objet. C'est tout autre chose de l'*Allégorie* : les objets y sont différents comme dans la Métaphore; mais on y parle le langage propre de l'objet accessoire que l'on montre seul; l'objet principal est à côté de l'accessoire dans la Métaphore, il disparoît entièrement dans l'*Allégorie*.

L'*Allégorie*, disent les maîtres, est une gaze légère qui envelope l'objet dont on parle sans le dérober entièrement aux yeux; c'est une glace transparente, à travers laquelle on apperçoit aisément l'objet dont il s'agit; c'est un déguisement, dont l'élégance laisse encore distinguer la taille, la démarche, le maintien, les grâces, & deviner même la personne. En ce cas, il faut dire que la Métaphore, même soutenue, est une décoration qui embellit l'objet sans en rien cacher; un ornement emprunté, qui le travestit peut-être, mais qui ne le déguise point.

Le P. Bouhours semble avoir distingué lui-même entre l'*Allégorie* & la Métaphore soutenue. » Il » n'y a rien de plus agréable, dit-il, (*Manière* » *de bien penser*. Dialog. 3.) qu'une Métaphore bien » suivie ou une *Allégorie* régulière : mais aussi » il n'y a peut-être rien qui le soit moins, que » des Métaphores trop continuées, ou des *Allé-* » *gories* trop étendues. « Je remarquerai sur ces derniers mots, que la maxime peut être vraie des Métaphores trop continuées, parce qu'en y montrant les deux objets à la fois, elles peuvent à la longue fatiguer l'attention & déplaire par cela même : mais l'*Allégorie*, en ne montrant que l'objet accessoire, n'est pas sujette au même inconvénient, & ne déplaira jamais précisément par son trop d'étendue. En effet, l'exemple que Bouhours cite du Testi, pèche, non en ce que l'*Allégorie* est trop étendue, mais en ce qu'elle n'est pas assez ménagée, pour me servir des termes mêmes du Critique : d'ailleurs je citerai incessamment une *Allégorie* en deux vol. *in-12*, & une autre en un volume, l'une & l'autre agréables à tous les lecteurs, & avec justice.

III. *Quelle est l'origine, & quels sont les usages de l'*Allégorie? L'*Allégorie* a eu le même berceau que le langage primitif. Les langues en général n'ont qu'un très-petit nombre de mots qui puissent être pris dans un sens propre; ce sont ceux qui

désignent des objets physiques. Veut-on exprimer des objets moraux, intellectuels, purement abstraits? il faut alors recourir à l'art, & emprunter, comme symboles de ces objets insensibles, les noms des êtres physiques qui ont avec ces objets quelque rapport de ressemblance, d'analogie (*Voyez* Onomatopée). Voilà donc les langues forcées dès l'origine à puiser dans l'*Allégorie* les expressions des idées purement intellectuelles.

Quand il fut question ensuite de mettre, sous les yeux de toute une peuplade, des instructions permanentes, on fut obligé d'y représenter les idées abstraites par les images des objets corporels, dont elles avoient emprunté les noms dans le langage : ainsi, des aîles désignèrent les vents ; un triangle, la divinité ; un cercle, l'immortalité ; un œil, le soleil ou la Providence ; une balance, la justice ; &c.

Bientôt l'habitude de dire ou de peindre une chose pour en faire entendre une autre, étendit au delà des bornes du besoin une ressource que le besoin avoit imaginée : les Beaux-esprits disputèrent à l'envi, à qui excelleroit dans ce genre ; à qui imagineroit les tableaux les plus piquants par la beauté des images, par le giganteſque des personnages, & par la difficulté de deviner la vérité cachée sous le voile de l'*Allégorie*. On voit au livre des Juges (*ch.* 15.) une preuve de ce goût de l'Antiquité pour ce genre d'énigme. Samson dit aux trente philistins qui étoient venus à ses noces (*v.* 12-14) : *Proponam vobis problema : quod si solveritis mihi intra septem dies convivii, dabo vobis trigenta sindones & totidem tunicas ; sin autem non potueritis solvere, vos dabitis mihi triginta sindones & ejusdem numeri tunicas. Qui responderunt ei : Propone problema, ut audiamus. Dixit que eis* : De comedente exivit cibus, & de forti egressa est dulcedo. *Nec potuerunt per tres dies propositionem solvere.* Tout le monde connoît le fondement de cette *Allégorie*, & la manière dont les philistins vinrent à bout d'en découvrir le sens naturel.

Ce goût, puisé d'abord par l'amour propre dans la nécessité, animé ensuite par les intérêts de la vanité, se fortifia chez les premiers hommes par l'influence du climat. » Dans les pays brûlants » de l'Asie, dit M. Court de Gébelin (*Genie allég. des anc.* pag. 19), les esprits sont toujours » exaltés, ils s'enflamment aisément, ils s'élancent » aux nues, ils sont sans cesse dans les extrêmes ; » vifs, gais, spirituels, remplis d'une imagination » brillante, il faut des aliments à cette activité » brûlante, à ce génie ardent, à cette imagination échauffée : ils ne peuvent donc rien dire » naturellement ; ils veulent qu'on ne s'exprime qu'à » demi, afin de devoir le reste à eux-mêmes ; ils ne » parlent qu'à l'ombre du voile & par figure ; tout se » change chez eux en Métaphores & en *Allégories*...

» L'*Allégorie* se porta naturellement sur les » objets les plus intéressants pour les hommes ; » ceux de la Religion & de notre origine, la » construction de l'univers, les effets merveilleux » des éléments, leurs combats & leurs réunions, » les révolutions salutaires des astres, les avantages » inestimables des travaux des hommes, surtout » ceux de l'Agriculture.... On personnifia tous » ces effets, toutes ces causes, leurs rapports » mêmes. Ainsi, tout s'anima, tout fut mis en » action. Des récits, historiques en apparence, » vifs & intéressants, remplacèrent des définitions » sèches & froides ; & les métamorphoses variées » de la nature devinrent des métamorphoses surprenantes d'êtres animés. De là ces évènements » merveilleux, qui firent les délices de l'Antiquité, que la Jeunesse lit avec tant de plaisir, » & qui font le désespoir des Critiques, qui ne » veulent pas voir ce qui y est & qui y voient » ce qui n'y est pas.

Denis d'Halicarnasse nous assure (*Antiq. rom.* Liv. II.), que » les *Allégories* grèques renferment une philosophie réelle ; & que ceux qui » sont capables d'en découvrir l'origine, en profitent beaucoup, tant dans la théorie que dans la » pratique : que, dans la théorie, elles dévoilent » les mystères de la nature ; & que, dans la » pratique, elles fournissent un grand nombre de » sujets de morale. «

Plutarque, cet écrivain si judicieux, qui s'étoit si fort appliqué à connoître l'antiquité, s'explique de même dans un passage que nous a conservé Eusèbe (*Prépar. évang.* Liv. III. Ch. 1.), & que ce savant évêque avoit tiré du Traité de Plutarque, intitulé *les Dédales platéens*, qui n'existe plus. » La théologie la plus ancienne, tant celle » des grecs que celle des barbares, n'est autre » chose que la philosophie naturelle, & envelopée » de fables qui dévoilent la vérité aux savants » d'une façon mystique & figurée ; comme cela » paroît par les poèmes d'Orphée, les rits égyptiens, & les traditions phrygiennes. «

Toute l'Antiquité étoit persuadée que les fables n'étoient que des *Allégories*, dont le voile couvroit les instructions les plus importantes. Mais avec le temps on perdit de vûe le sens primitif des *Allégories* mythologiques, on s'en tint à la lettre, on déifia les êtres fictifs qui à l'origine n'étoient que des symboles, & le Paganisme couvrit la terre de dieux chimériques & d'opinions impertinentes. Les premiers apologistes de la religion chrétienne firent rougir les païens des absurdités de leur prétendue théologie : mais ceux-ci, attachés par habitude & par amour propre à une croyance, qui n'ôtoit rien à la raison humaine de son orgueil, & qui autorisoit l'emportement des passions par des exemples consacrés, songèrent à donner au paganisme des apparences plausibles ; ils prétendirent y montrer, sous l'emblême des fictions & sous la gaze de l'*Allégorie*, les secrets de la Physique, les principes de la Morale, les profondeurs de la Théologie, & même les sérieuses impertinences

de la Théurgie. Une tradition conſtante & ſuivie avoit inſpiré aux païens cette défenſe de leur religion; » & il eſt vrai, dit M. de Gébelin (*Génie » allég.* p. 51), qu'un païen éclairé dans l'anti- » quité auroit pû juſtifier l'origine de ces fables ; » mais il auroit toujours été forcé de déſavouer » l'abus étrange qu'en avoit fait le Paganiſme : & » déſavouer ces abus, c'étoit anéantir le Paga- » niſme. » Dailleurs toute la Mythologie étoit alors, & depuis long temps, débitée & crue littéralement; la multitude continua de prendre tout à la lettre; les interprêtes même ne pouvoient pas ſe déguiſer ce qu'ils mettoient d'arbitraire dans leurs prétendues *Allegories*; & leurs interprétations ne parurent, aux eſprits droits, que l'aveu réel de l'imbécillité d'un ſyſtême, qu'on tâchoit vainement de revêtir des couleurs de la raiſon.

Quoiqu'on ait mis au grand jour l'abſurdité des *Allègories* que les docteurs du paganiſme imaginèrent pour juſtifier leurs fables; eſt-il impoſſible d'en trouver de plus raiſonnables, de plus propres à expliquer l'origine de la Mythologie ſans autoriſer les conſéquences abſurdes adoptées par les païens ? Des hommes habiles ont cru que l'on pourroit fouiller cette mine & en tirer des tréſors précieux. L'illuſtre chancelier Bacon, Blackwel ſon compatriote, Baſnage dans ſon Hiſtoire des juifs, l'abbé Pluche dans ſon Hiſtoire du ciel, l'abbé Conti noble vénitien, ſont tous perſuadés que les fables ne ſont que des *Allégories* qui couvrent la ſageſſe des premiers inſtituteurs du genre humain. Mais entre les ouvrages qui ont paru ſur cette matière, il faut principalement diſtinguer l'*Origine des dieux du paganiſme, & le ſens des fables découvert par une explication ſuivie des poéſies d'Héſiode*, par M. l'abbé Bergier; & *Le monde primitif analyſé & comparé avec le monde moderne*, par M. Court de Gébelin. Ces deux ſavants écrivains, par l'uſage raiſonnable qu'ils ont fait de leur vaſte & profonde érudition, ſe ſont rencontrés ſur les principes fondamentaux de l'explication des *Allégories* mythologiques; & il y a lieu de croire que le concours de leurs travaux & de ceux des gens de lettres qui marcheront ſur leurs traces, nous fera découvrir enfin les inſtructions cachées ſous le voile de ces *Allégories*.

Il paroît en effet que, dans tous les temps, cette figure a été regardée comme un moyen sûr de fixer, d'une manière plus délicate, plus agréable, & par là même plus efficace & plus ſolide, les évènements dont on vouloit conſacrer la mémoire, les préceptes qu'on jugeoit néceſſaires, les maximes qu'on ſe propoſoit d'inculquer, les leçons de toute eſpèce qu'on prétendoit donner.

Au commencement du V[e] ſiècle de l'ère chrétienne, dit M. Fréret (*Mém. de l'Acad. des Inſcript.* Tom. V.), il y avoit dans les Indes un prince très-puiſſant, dont les États étoient ſitués vers l'embouchure du Gange : il prenoit le titre faſtueux de *Roi des Indes*. Son père avoit contraint un grand nombre de ſouverains, de lui payer un tribut & de ſe ſoumettre à ſon empire. Le jeune monarque oublia bientôt, que les rois doivent être les pères de leurs peuples ; que l'amour des ſujets pour leurs rois eſt le ſeul appui ſolide du trône ; que cet amour ſeul peut attacher véritablement les peuples au prince qui les gouverne, & dont ils ſont toute la force & toute la puiſſance; qu'un roi ſans ſujets, ne porteroit qu'un vain titre & n'auroit aucun avantage ſur les autres hommes. Les bramines & les rajals, c'eſt à dire, les prêtres & les Grands, repréſentèrent toutes ces choſes au roi des Indes : mais enivré de l'idée de ſa grandeur, qu'il croyoit inébranlable, il mépriſa leurs ſages repréſentations ; les plaintes & les remontrances ayant continué, il s'en trouva bleſſé ; & pour venger ſon autorité, qu'il crut mépriſée de ceux qui oſoient déſapprouver ſa conduite, il les fit périr dans les tourments. Cet exemple effraya les autres : on garda le ſilence ; & le prince, abandonné à lui-même, &, ce qui étoit encore plus dangereux pour lui & plus terrible pour ſes peuples, livré aux pernicieux conſeils des flatteurs, ſe porta bientôt aux derniers excès. Les peuples, accablés ſous le poids d'une tyrannie inſupportable, témoignèrent hautement combien leur étoit devenue odieuſe une autorité, qui n'étoit plus employée qu'à les rendre malheureux. Les princes tributaires, perſuadés qu'en perdant l'amour de ſes peuples, le roi des Indes avoit perdu tout ce qui faiſoit ſa force, ſe préparoient à ſecouer le joug & à porter la guerre dans ſes États. Alors un bramine ou philoſophe indien, nommé *Siſſa*, fils de *Daher*, touché des malheurs de ſa patrie, entreprit de faire ouvrir les yeux au prince ſur les funeſtes effets que ſa conduite alloit produire : mais, inſtruit par l'exemple de ceux qui l'avoient précédé, il ſentit que ſa leçon ne deviendroit utile, que quand le prince ſe la donneroit à lui-même & ne croiroit point la recevoir d'un autre. Dans cette vûe, il imagina le jeu des échecs, où le roi, quoique la plus importante de toutes les pièces, eſt impuiſſant pour attaquer & même pour ſe défendre contre ſes ennemis, ſans le ſecours de ſes ſujets & de ſes ſoldats. Le nouveau jeu devint bientôt célèbre ; le roi des Indes en entendit parler & voulut l'apprendre. Le bramine *Siſſa* fut choiſi pour le lui enſeigner ; & ſous prétexte de lui en expliquer les règles, & de lui montrer avec quel art il falloit employer les autres pièces à la défenſe du roi, il lui fit appercevoir & goûter des vérités importantes, qu'il avoit refuſé d'entendre juſqu'alors. Le prince, né avec de l'eſprit & des ſentiments vertueux, que les maximes des courtiſans n'avoient pu étouffer, ſe fit l'application des leçons du bramine ; & comprenant que l'amour des peuples pour leur roi fait toute ſa force, il changea de conduite & par là prévint les malheurs qui le menaçoient. Le prince, ſenſible & reconnoiſſant, laiſſa au

bramine le choix de la récompenſe. Celui-ci demanda qu'on lui donnât le nombre de grains de bled que produiroit le nombre des caſes de l'échiquier „ un ſeul pour la première, deux pour la ſeconde, quatre pour la troiſième, ainſi de ſuite en doublant toujours juſqu'à la ſoixante-quatrième. Le roi, étonné de la modicité apparente de la demande, l'accorda ſur le champ & ſans examen. Mais quand ſes tréſoriers eurent calculé, ils trouvèrent que le roi s'étoit engagé à une choſe, pour laquelle tous ſes tréſors ni ſes vaſtes États ne ſuffiroient point. En effet ils trouvèrent que la ſomme de ces grains de bled devoit s'évaluer à 16384 villes, dont chacune contiendroit 1024 greniers, dans chacun deſquels il y auroit 174762 meſures, & dans chaque meſure 32768 grains. Alors le bramine ſe ſervit de cette occaſion pour faire ſentir au prince, combien il importe aux rois de ſe tenir en garde contre ceux qui les entourent, & combien ils doivent craindre qu'on n'abuſe de leurs meilleures intentions.

Cette manière de préſenter l'inſtruction ſous le voile de l'*Allégorie*, pour en amortir la pointe & la faire recevoir avec moins de répugnance, eſt encore bien plus ancienne en Orient que l'hiſtoire de l'invention des échecs. Nous voyons dans l'Écriture ſainte, que l'indulgence de l'Eſprit ſaint pour la foibleſſe humaine n'a pas dédaigné cette méthode de préſenter l'auſtère vérité aux Grands de la terre. Le prophète Nathan ne vint pas reprocher bruſquement à David ſon adultère avec Bethſabée, & la mort injuſte d'Urie ſon mari : il trompa en quelque ſorte la délicateſſe de l'amour propre du prince, en provoquant ſon indignation contre un perſonnage imaginaire, dont le crime prétendu n'étoit qu'une *Allégorie*. Mais David une fois amené au point où le vouloit Nathan : » Cet » homme-là, c'eſt vous-même, lui dit le prophète » en déchirant le voile de l'*Allégorie* (III. *Reg.* » xij. 7.) ; voici ce que dit le ſeigneur Dieu » d'Iſraël : Je vous ai ſacré roi ſur Iſraël, & je » vous ai ſauvé de la main de Saül ; je vous ai » livré le palais & les femmes de votre maître, » & vous ai mis en poſſeſſion de la maiſon d'Iſraël » & de Juda ; & ſi c'eſt peu de tout cela, je » peux y ajouter encore de bien plus grandes faveurs. » Pourquoi donc avez-vous mépriſé la loi du » Seigneur, juſqu'à commettre le mal en ma pré» ſence? &c. »

Le prophète Iſaïe (*chap.* v.) met dans la bouche même du Seigneur une *Allégorie* pathétique. « Mon » bien-aimé a planté une vigne en un lieu élevé, » gras, & fertile ; il l'a environnée d'une haie, » il en a ôté les pierres, & y a mis un plant » d'élite ; il a élevé une tour au milieu, & y a » conſtruit un preſſoir : en conſéquence il a eſpéré » qu'elle porteroit de bons raiſins, & elle n'en a » produit que de ſauvages. Maintenant donc, » Habitants de Jéruſalem, Hommes de Juda, jugez » entre moi & ma vigne. Qu'ai-je dû faire de » plus à ma vigne, que je n'aye point fait ? Ai-je » eu tort de m'attendre qu'elle produiroit de bons » fruits, parce qu'elle n'en a porté que de mau» vais? Je vas vous apprendre ce que je ferai » à ma vigne : j'en arracherai la haie, & elle » ſera expoſée au pillage ; j'en détruirai la clô» ture, & elle ſera foulée aux pieds ; je la rendrai » déſerte, & elle ne ſera ni taillée ni labourée ; » les ronces & les épines y croîtront, & je com» manderai aux nuées de n'y point verſer de pluie. » L'application que l'Égliſe, dans l'office de la ſemaine ſainte, fait de cette *Allégorie* à l'état préſent des juifs, qui n'ont point répondu à la grâce de leur vocation malgré toutes les faveurs dont ce peuple ingrat avoit été comblé par le Dieu de ſes pères, n'eſt point une interprétation arbitraire ou forcée : » Car la Maiſon d'Iſraël, dit le prophète » lui-même (*Ibid.* verſ. 7.), eſt la vigne du » Seigneur des armées, & la tribu de Juda eſt le » plant dont il faiſoit ſes délices : j'ai attendu qu'ils » fiſſent des actions juſtes, & je ne vois qu'iniquité ; » qu'ils rendiſſent juſtice, & je n'entends que des » clameurs. » *Vinea enim Domini exercituum Domus Iſraël eſt, & vir Juda germen ejus delectabile : & exſpectavi ut faceret judicium, & ecce iniquitas ; & juſtitiam, & ecce clamor.*

L'*Allégorie* eſt donc un moyen, imaginé depuis long temps & dont on ſe ſert ſouvent avec ſuccès, pour faire paſſer une inſtruction, qui auroit pu être rejetée ou entendue ſans fruit, ſi elle s'étoit préſentée nûment & ſans précaution. L'expoſition dogmatique des maximes de la Morale eſt froide, les remontrances révoltent aſſez ordinairement au lieu de corriger, la ſimple connoiſſance des devoirs demeure preſque toujours une théorie ſtérile : mais quand une *Allégorie*, rendue d'une manière intéreſſante, nous a mis dans le cas de prononcer un jugement qui ne ſemble pas d'abord nous regarder ; ſi le voile vient à ſe lever & que nous nous reconnoiſſions dans les perſonnages fictifs que nous avons jugés, l'intérêt même de notre amour propre nous fait faire à nous-mêmes l'application de notre jugement. Les fables d'Éſope, de Phèdre, de la Fontaine, de la Motte, de M. le duc de Nivernois, &c. en ſont d'excellentes preuves ; ce ſont autant d'*Allégories*, préparées pour nous faire goûter les leçons de la ſageſſe & pour nous détromper de nos erreurs :

Nec aliud quidquam per fabellas quæritur,
Quam corrigatur error ut mortalium. (Phædr.)

» La fable, dit M. de la Motte, (*Diſc. ſur la* » *fable*) eſt une philoſophie déguiſée, qui ne » badine que pour inſtruire, & qui inſtruit toujours » d'autant mieux qu'elle amuſe. Une ſuite de fictions » conçues & compoſées dans cette vûe, formeroit » un traité de Morale, préférable peut-être à » un traité plus méthodique & plus direct. »

Nous avons ce précieux traité de Morale, que j'ai déja annoncé pour prouver, contre l'aſſertion

du P. Bouhours, qu'il n'y a aucune étendue déterminée pour l'*Allégorie* : c'eſt le *Télémaque* de l'immortel Fénélon; *Allégorie* magnifique, ſuggérée par la vertu même, pour faire goûter aux dieux de la terre des leçons, que l'orgueil du trône auroit trouvées trop dures ou peut-être trop audacieuſes, ſi elles euſſent été plus directes; détour heureux, dont l'objet étoit d'aſſûrer le bonheur de la nation & la ſolide gloire du prince. « O » tendre Paſteur de Cambrai! vos ouvrages ſont » faits pour peupler les déſerts, non pas de ſolitaires qui fuient les malheurs & les vices du » monde, mais de familles heureuſes, qui chanteroient ſur la terre la magnificence de Dieu, » comme les aſtres l'annoncent dans le firmament: » c'eſt dans vos écrits, vraîment inſpirés, puiſque » l'humanité eſt un préſent du Ciel, que ſe trouvent » la vie & l'humanité. Soyez aimé des rois; ils » le ſeront des peuples. » (*Hiſt. philoſ. & polit. du Commerce.* Liv. *xjx.* Chap. *9.*)

Je joins hardiment, à cet ouvrage admirable, un autre ouvrage, également allégorique & également digne des éloges de toute la terre; je parle des *Entretiens de Phocion ſur le rapport de la Morale avec la Politique*, par M. l'abbé de Mably. Le voile de cette *Allégorie* eſt aſſez tranſparent, pour laiſſer voir la véritable intention de l'auteur citoyen, ſans avoir beſoin d'être levé: & je le félicite avec tranſport, de ce qu'il voit aujourdhui, à la tête de ſa république, le Lycurgue qu'il lui ſouhaitoit, environné, comme celui de l'ancienne Sparte, de quelques citoyens amis de la patrie, qui en conſpirent le ſalut de concert avec le jeune ſage qui les gouverne.

C'eſt parce que l'*Allégorie* eſt propre à mieux inſinuer l'inſtruction, qu'elle caractériſe le langage de ces maximes communes & triviales, connues ſous le nom de *Proverbes*. Les images palpables font des impreſſions plus frappantes, plus profondes, plus durables, ſur les eſprits de la multitude; & c'eſt en quelque ſorte pour mettre à ſa portée la ſageſſe qui lui convient, qu'on a revêtu les expreſſions proverbiales des caractères ſenſibles qu'emprunte l'*Allégorie*, & dont le ſens, auſſi clair qu'il paroît groſſièrement préſenté, eſt toujours d'une application facile.

Petite pluie abbat grand vent; pour dire, peu de choſe calme une grande colère.

A brebis tondue Dieu meſure le vent; c'eſt à dire, Dieu proportionne à nos forces les afflictions qu'il nous envoie, ou nous donne des forces proportionnées à ces afflictions.

Qui ſe fait brebis, le loup le mange; c'eſt à dire, Il eſt quelquefois dangereux d'avoir trop de douceur.

Prendre la bale au bond, c'eſt Saiſir l'occaſion favorable d'avoir ou d'obtenir quelque choſe.

Mettre de l'eau dans ſon vin, c'eſt Revenir de ſon emportement, rabattre de ſes menaces ou de quelque réſolution exceſſive, rentrer dans les bornes de la modération.

Pêcher en eau trouble, c'eſt Tourner à ſon profit les déſordres qui ſe préſentent, ou ceux même qu'on a ſuſcités exprès.

Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle ſe briſe; c'eſt à dire, On ſuccombe tôt ou tard dans les dangers où l'on s'expoſe ſouvent.

Ces exemples font voir que les Proverbes portent ordinairement ſur une comparaiſon tacite, en un mot ſur une *Allégorie* : mais attendu leur deſtination, ils tiennent à des idées communes & peu nobles, & doivent conſéquemment être bannis du langage des honnêtes gens, ſi ce n'eſt par une eſpèce de licence & lorſqu'on prend le ton de la familiarité. (*M.* Beauzée.)

ALLÉGORIE, *Belles-lettres.* On n'a pas aſſez diſtingué l'*Allégorie* d'avec l'Apologue ou la fable morale.

Le mérite de l'Apologue eſt de cacher le ſens moral, ou la vérité qu'il renferme, juſqu'au moment de la concluſion qu'on appelle *Moralité*.

Le mérite de l'*Allégorie* eſt de n'avoir pas beſoin d'expliquer la vérité qu'elle envelope; elle la fait ſentir à chaque trait, par la juſteſſe de ſes rapports.

L'Apologue, par ſa naïveté, doit reſſembler à un conte puéril, afin d'étonner davantage lorſqu'il finit par être une grande leçon. Son artifice conſiſte à déguiſer ſon deſſin, & à nous préſenter des vérités utiles ſous l'appât d'un menſonge frivole & amuſant. C'eſt Socrate qui joue l'homme ſimple, au lieu de ſe donner pour ſage.

L'*Allégorie*, avec moins de fineſſe, ſe propoſe, non pas de déguiſer, mais d'embellir la vérité & de la rendre plus ſenſible C'eſt, comme on l'a très-bien dit, *une Métaphore continuée.* Or une qualité eſſencielle de la Métaphore eſt d'être tranſparente; il falloit donc auſſi donner pour qualité diſtinctive à l'*Allégorie*, cette clarté, cette tranſparence qui laiſſe voir la vérité & qui ne l'obſcurcit jamais.

Les détours, comme je l'ai dit, ſont convenables à l'Apologue : ſans perdre ſon objet de vûe, il feint de s'amuſer & de s'égarer en chemin; il fait même quelquefois ſemblant de s'occuper ſérieuſement de détails qui n'ont aucun trait au ſens moral qu'il ſe propoſe : c'eſt le grand art de la Fontaine.

Il n'en eſt pas de même de l'*Allégorie* : on la voit ſans ceſſe occupée à rendre ſon objet ſenſible, écartant, comme des nuages, tout ce qui altère la juſteſſe de l'alluſion & des rapports.

Quelquefois, dans l'Apologue, la juſteſſe des rapports eſt auſſi préciſe que dans l'*Allégorie*; mais alors en ſe rapprochant de celle-ci, l'Apologue s'éloigne de ſon vrai caractère, qui conſiſte à faire un jeu d'une leçon de ſageſſe, & à ne laiſſer appercevoir ſon but qu'au moment qu'on y eſt arrivé.

L'*Allégorie* eſt quelquefois auſſi une façon de préſenter avec ménagement une vérité qui offenſeroit

si on l'exposoit toute nue ; mais elle la déguise moins: c'est un conseil discrètement donné, mais dont celui qu'il intéresse ne peut manquer de sentir à chaque trait l'application. L'ode d'Horace tant de fois citée,

O Navis referent in mare te novi fluctus,

en est l'exemple & le modèle. Entre un vaisseau & la république, entre la guerre civile & une mer orageuse, tous les rapports sont si frappants, que les romains ne pouvoient s'y méprendre; & la vérité n'eut jamais de voile plus fin ni plus clair.

Quintilien, en nous disant que l'*Allégorie* renferme *un sens caché*, ajoûte que ce sens *est quelquefois tout contraire à celui qu'elle présente d'abord*; mais il ne nous donne aucun exemple de cette contrariété, & je ne crois pas qu'il en existe. L'*Allégorie*, par sa ressemblance & par la justesse de ses rapports, doit toujours laisser entrevoir la vérité qu'elle enveloppe. Son objet est manqué, si l'esprit s'y trompe, ou si, satisfait d'en appercevoir la surface, il ne désire pas autre chose & ne pénètre pas le fond.

C'est ce qui arrive toutes les fois que l'*Allégorie* peut être elle-même une vérité assez intéressante, pour laisser croire que le poète n'a voulu dire que ce qu'il a dit: car rien n'empêche alors l'esprit de s'y arrêter, sans rien soupçonner au delà; & c'est pourquoi il est souvent si difficile de décider si la fiction est allégorique, ou si elle ne l'est pas.

Que de l'exemple d'une action épique, il y ait quelque vérité morale à déduire, (ce qui arrive naturellement sans que le poète y ait pensé,) le père le Bossu en infère que la fable du Poème épique est une *Allégorie*, un Apologue. Il va plus loin: il veut que la vérité morale soit d'abord inventée, qu'après cela on imagine un fait qui en soit la preuve & l'exemple, & qu'on ne nomme les personnages qu'après avoir disposé l'action. Assûrément ce n'est pas ainsi qu'Homère & Virgile ont conçu l'idée & le plan de leurs poèmes.

Plutarque a raison de comparer les fictions poétiques aux feuilles de vigne sous lesquelles le raisin doit être caché. Mais toutes les fois que le sujet en lui-même a son utilité morale, c'est un rafinement puéril que d'y chercher un sens mystérieux.

Ce n'est pas que, dans les poèmes épiques & particulièrement dans ceux d'Homère, il n'y ait bien des détails où l'*Allégorie* est sensible; & alors la vérité voilée y perce de façon à frapper tous les yeux: telle est l'image des Prières, tel est l'ingénieux épisode de la ceinture de Vénus. Mais regarder l'Iliade comme une *Allégorie* continue, c'est attribuer à Homère des rêves qu'il n'a jamais faits.

C'est particulièrement dans les présages, dans les songes, dans le langage prophétique, que les poètes emploient l'*Allegorie*. Dans l'Iliade, tandis qu'Hector & Polidamas attaquent le camp des grecs, un aigle audacieux vole à leur gauche, tenant dans ses serres un énorme dragon, qui, palpitant & ensanglanté, ose combattre, se replie, & blesse son vainqueur l'oiseau sacré laisse tomber sa proie.

C'est de cette image qu'Horace semble avoir pris la comparaison de l'aiglon avec le jeune Drusus: *Qualem ministrum fulminis alitem, &c.*

L'art de l'*Allégorie* consiste à peindre vivement & correctement, d'après l'idée ou le sentiment, la chose qu'on personnifie; comme la Renommée dans l'Enéide de Virgile, l'Envie dans les Métamorphoses d'Ovide & dans la Henriade, les Prières dans l'Iliade, &c. Observons en passant que l'*Allégorie* des *Prières* a été un peu altérée. Voici le sens d'Homère. La déesse du mal *Até*, l'injure, parcourt le monde; elle est prompte, légère, audacieuse; les *Lites*, les expiations, les Prieres la suivent d'un pas timide & chancelant, pour guérir les maux qu'elle a faits: voilà qui répond clairement & à l'orgueil d'Agamemnon dans la querelle avec Achille, & à l'humiliation où il est réduit dans l'ambassade qu'il lui envoie. Mais lorsque les *Lites* sont rebutées, elles s'élèvent jusqu'au trône de Jupiter, & le conjurent d'attacher *Até* à l'homme superbe & impitoyable, qu'elles ont en vain supplié: voilà qui annonce l'indignation & les vœux des grecs contre Achille, s'il ne se laisse pas fléchir. Il n'y a peut-être jamais eu d'*Allégorie*, ni plus belle, ni plus adroite, ni plus éloquemment employée, que celle-ci.

S'il est permis de mêler le plaisant au sublime, voici l'épitaphe d'un libraire de Boston, composée par lui-même, & dont l'*Allégorie* est remarquable par sa justesse & par sa singularité.

« Ci gît, comme un vieux livre à reliûre usée
» & dépouillée de titres & d'ornements, le corps
» de Ben. Franklin, Imprimeur. Il devient l'ali-
» ment des vers, mais le livre ne périra pas: il
» paroîtra encore une fois dans une nouvelle &
» très-belle édition, revu & corrigé par l'auteur. »

Des modèles parfaits de l'*Allégorie* en action, sont la fable de l'Amour & de la Folie, dans la Fontaine; l'épisode de la Haine, dans l'opéra d'Armide; la Mollesse, dans le Lutrin. Mais quelque belle que soit l'*Allégorie*, elle seroit froide si elle étoit longue. Un poème tout allégorique, ne seroit pas soutenable, eût-il d'ailleurs mille beautés. *Voyez* Merveilleux.

Presque toute la mythologie des grecs, comme celle des égyptiens, est allégorique; & ces fictions étoient peut-être, dans leur nouveauté, ce que l'esprit humain a jamais inventé de plus ingénieux: Mais à présent qu'elles sont rebattues, la Poésie descriptive a bien plus de mérite & de gloire à peindre la nature toute nue, qu'à l'envelopper de ces voiles depuis long temps usés. Celui qui diroit aujourd'hui que le soleil va se plonger dans l'onde & se reposer dans le sein de Thétis, diroit une chose commune: & celui qui, avec les couleurs de la nature, auroit peint le premier le soleil couchant, à demi plongé dans des nuages d'or & de pourpre, & laissant voir encore au

dessus de ces vagues enflammées la moitié de son globe éclatant; celui qui auroit exprimé les accidents de sa lumière sur le sommet des montagnes, & le jeu de ses rayons à travers le feuillage des forêts, tantôt imitant les couleurs de l'arc-en-ciel, tantôt les flammes d'un incendie; celui-là seroit peintre & poète.

Les emblêmes ne sont que des *Allégories*, que peut exprimer le pinceau. C'est ainsi qu'on a représenté le Nil la tête voilée, pour faire entendre que la source de ce fleuve étoit inconnue; c'est ainsi que, pour désigner la paix, on a peint les colombes de Vénus faisant leur nid dans le casque de Mars. *Voyez* EMBLÊME.

C'est une idée assez heureuse, pour exprimer la crainte des maux d'imagination, que l'*Allégorie* d'un enfant qui souffle en l'air des boules de savon, & qui, s'effrayant de leur chute, inspire la même frayeur à une foule d'autres enfants, sur qui ces boules vont retomber. Ainsi, les peintres, à l'exemple des poètes, font quelquefois usage de ces fictions allégoriques, mais rarement avec succès.

Lucien nous a transmis l'idée d'un tableau allégorique des noces d'Alexandre & de Roxane; le peintre étoit Aëtion. Son tableau, qu'il exposa dans les jeux olympiques, fit l'admiration de la Grèce assemblée; & Raphaël l'a dessiné tel que Lucien l'a décrit.

Le sonnet de Crudeli pour les noces d'une dame de Milan, seroit le sujet d'un joli tableau: c'est la virginité qui parle à la nouvelle épouse.

Del letto nuzzial questa è la sponda:
Più non lice seguirti; Io parto: addio.
Ti fui compagna dell' età più bionda,
E per te gloria crebbe al regno mio.
Sposa e madre or sarai, se il Ciel seconda
La nostra speme, ed il comun desio.
Già vezzegiando ti carpisce, e sfronda
Que' gigli Amor, che di sua mano ordio.
Disse, e disparue in un balen la dea,
E in van tre volte la chiamò la bella
Vergine, che di lei pur anche ardea.
Scese fra tanto sfolgorando in viso
Fecondità; la man le prese, e di ella
Al caro sposo; e il duol cangiossi in riso.

Les philosophes eux-mêmes emploient souvent le style allégorique. Platon, que la nature avoit fait poète, exprime assez souvent ainsi les idées les plus sublimes. C'est lui qui a dit que *la divinité est située loin de douleur & de volupté*. On doit à Xénophon la belle *Allégorie* du jeune Hercule, entre la vertu & la volupté. Mais qui avoit imaginé celle des furies nées du sang d'un père répandu par son fils, du sang de Célus mutilé par Saturne? Cette façon de s'énoncer fait le charme du style de Montagne. Dans ses écrits l'idée abstraite ne se présente jamais nue: il voit tout ce qu'il pense; il peint tout ce qu'il dit.

Plus un peuple a l'imagination vive, plus l'*Allégorie* lui est familière: c'est à cette faculté de saisir les rapports d'une idée abstraite avec un objet sensible, & de concevoir l'une sous la forme de l'autre, que l'on doit toute la beauté de la mythologie des grecs; & à mesure que ce peuple ingénieux devient plus philosophe, ses *Allégories* présentent un sens plus juste & plus profond. Quoi de plus beau, par exemple, que d'avoir fait Cérès l'inventrice des lois? Quoi de plus sage dans les mœurs des spartiates, que de sacrifier à Vénus armée?

Quoique l'*Allégorie* semble être une façon de s'exprimer artificielle & recherchée, cependant elle est usitée même chez les sauvages. Quand ceux de l'Orénoque veulent témoigner à un étranger que son arrivée leur est agréable, le chef lui dit dans sa harangue, qu'il a vu passer sur sa cabane, un oiseau remarquable par la beauté de ses couleurs; ou qu'il a songé la nuit que les fruits de la terre périssoient par la sécheresse, & qu'il est survenu une pluie abondante qui les a ranimés.

Rien de plus naturel, en effet, chez tous les peuples & dans toutes les langues, que d'emprunter ainsi les couleurs des choses sensibles, pour exprimer par analogie, des idées qui, sans cela, seroient vagues, foibles, confuses. Ce qui ne se peint point à l'imagination, échappe aisément à l'esprit. *Voyez* IMAGE. (*M.* MARMONTEL.)

ALLÉGORIQUE, adj. *Belles-lettres*, *Poésie*. Un personnage *allégorique* est une passion, une qualité de l'ame, un accident de la nature, une idée abstraite personnifiée. Presque toutes les divinités de la fable sont *allégoriques* dans leur origine, la Beauté, l'Amour, la Sagesse, le Temps, les Saisons, les Éléments, la Paix, la Guerre, *&c.* Mais lorsque ces idées abstraites personnifiées ont été réellement l'objet du culte d'une nation, & que dans sa croyance elles ont eu une existence idéale, elles sont mises, dans l'ordre du merveilleux, au nombre des réalités, & ce n'est plus ce qu'on appelle des *Personnages allégoriques*.

Il est vraisemblable que dans le langage des premiers poètes, l'Allégorie fut la pépinière des dieux; l'opinion en prit ce qu'elle voulut pour former la mythologie, & laissa le reste au nombre des fictions.

Le même personnage est employé comme réel dans un poème, & comme *allégorique* dans un autre, selon que le systême religieux dans lequel ce personnage est réalisé convient ou non au sujet du poème. Ainsi, par exemple, dans l'*Enéide* l'Amour est pris pour un être réel, & dans la *Henriade* ce n'est qu'un être *allégorique*, de la même classe que la Politique & la Discorde.

Nos anciens poètes ont porté à l'excès l'abus des personnages *allégoriques*: le *Roman de la Rose* les avoit mis en vogue: dans ce roman l'on voit en scène, *Jalousie*, *Bel accueil*, *Faux-semblant*,

&c.; &, d'après cet exemple, on mettoit sur le théâtre, dans les sotties & les mystères, *le tien*, *le mien*, le *bien*, le *mal*, l'*esprit*, *la chair*, le *pèché*, la *honte*, *bonne compagnie*, *passe-temps*, *je bois à vous*, &c., & tout cela étoit charmant; &, dans ce temps-là, on auroit juré que de si heureuses fictions réussiroient dans tous les siècles.

Non seulement on faisoit des personnages, mais encore des mondes *allégoriques*; & l'on traçoit sur des cartes, de poste en poste, la route du Bonheur, le chemin de l'Amour: par exemple, on partoit du port d'Indifférence, on s'embarquoit sur le fleuve d'Espérance, on passoit le détroit de Rigueur, on s'arrétoit à Persévérance, d'où l'on découvroit l'isle de Faveur, où faisoit naufrage Innocence. Ces curieuses puérilités ont été à la mode dans le siècle du Bel-esprit & du précieux ridicule. Le bon esprit les a réduites à leur juste valeur; & on n'en voit plus que sur des écrans, ou dans quelques livres mystiques. C'est là que peut être placée l'allégorie du Temps & de la Fortune jouant au ballon, avec le globe du monde. (*M. Marmontel.*)

(N.) ALLER, v. a. absolu & auxiliaire. Tendre vers un but. C'est, si je ne me trompe, la notion la plus juste de la véritable signification de ce verbe, puisqu'il n'y en a point qui se prête plus aisément à tous les sens particuliers que l'usage y a attachés. 1°. Il exprime le mouvement de transport d'un lieu en un autre, qui est le but; *Aller à Rome*, *en Italie*, *aux Indes*: 2°. le même mouvement de transport vers un objet physique ou moral, qui est aussi le but; *Aller à la messe*, *au sermon*, *à la chasse*, *en ambassade*, *aux écoutes*, *au roi*, *au pape*, *au conseil*, *au devin*: 3°. la direction physique vers un but; *Les rivières vont à la mer*, *tout chemin va à Rome*, *cette montagne va jusqu'à l'océan*, *la colline alloit en pente*: 4°. une direction métaphysique ou morale; *Les ouvriers vont lentement*, *l'ouvrage va vite*, *vos affaires iront mieux*, *il y va de ma fortune*.

Conjugaison. Ce verbe est très-irrégulier. *Je vais* ou *je vas*, *tu vas*, *il* ou *elle va*; *nous allons*, *vous allez*, *ils* ou *elles vont*. *J'allois*. *J'allai*. *J'irai*. *Va*, *allez*. *J'irois*. Que *j'aille*. Que *j'allasse*. *Allant*. *Allé*. Dans les prétérits il prend l'auxiliaire naturel *être*: *je suis allé*. *J'étois allé*. *Je fus allé*. *Je serai allé*. *Je serois allé*. Que *je sois allé*. Que *je fusse allé*. *Être allé*. *Étant allé*.

I. Rem. L'académie, dans son *Dictionnaire* (1762), ne présente que *Je vais* au présent indéfini de l'indicatif, & ne parle pas de *Je vas*, qu'elle semble proscrire par son silence. Dès 1704, elle l'avoit formellement condamné dans son *Observation* sur la *Remarque* XXVI de Vaugelas, où elle déclare que *Je vais* est le seul qui soit aujourd'hui autorisé par l'usage, & que *Je vas* a été rejeté: l'abbé Regnier des Marais, qui bientôt après donna sa *Grammaire françoise*, y suivit cette décision.

Depuis ce temps néanmoins les meilleurs grammairiens ont tenu compte des deux expressions. Le P. Buffier (nº 610), M. Restaut (édit. 1767. *pag.* 328), observent seulement que *Je vas* est moins usité: M. de Wailly (*édit.* 1773, *pag.* 119) présente les deux locutions comme absolument identiques & également bonnes: & l'abbé Girard, quoique membre de l'académie, montre, pour *Je vas*, un penchant décidé & fondé en raison (*Vrais princip. tom.* II. *Disc.* viij. *pag.* 79-81.) « Les uns, » dit-il, disent constamment *Je vas*; les autres, » toujours *Je vais*; & plusieurs se servent tantôt de » l'une & tantôt de l'autre formation. » Vaugelas a remarqué (*Rem.* XXVI.) « que la Cour disoit » *Je vas* & regardoit *Je vais* comme un mot pro- » vincial ou du peuple de Paris: cependant, quoi- » qu'alors tout roturier, il s'est annobli depuis; » de bons auteurs & beaucoup de gens polis s'en » servent. Mais *Je vas* vit encore, & il me semble » même l'emporter sur *Je vais* dans les occasions » où il est précédé du pronom *en*: j'entends dire » *Je m'en vas*, *Je m'en y vas*, plus tôt que *Je* » *m'en y vais*.... L'analogie générale de la con- „ jugaison veut que la première personne des pré- „ sents de tous les verbes soit semblable à la troisième, „ quand la terminaison en est féminine; & sembla- „ ble à la seconde tutoyante, quand la terminaison „ en est masculine: *Je crie*, *il crie*; *J'adore*, *il* „ *adore*.... *Je sors*, *tu sors*; *Je vois*, *tu vois*; *Je* „ *comprends*, *tu comprends*; *Je lis*, *tu lis*; *Je* „ *viens*, *tu viens*; *Je m'endors*, *tu t'endors*. Ainsi, „ la loi grammaticale décide pour *Je vas*, & se „ trouve d'accord avec la Cour; ce qui doit être un „ fort préjugé en sa faveur chez les gens à ré- „ flexion. „

Ce raisonnement de l'académicien est évidemment fondé sur les bons principes; & l'analogie par laquelle il se décide, est vraîment commune à tous les verbes de l'espèce dont il s'agit. Or en cas de partage dans l'autorité qui doit constater l'usage, il est plus raisonnable de se décider pour l'expression analogique que pour celle qui est anomale: parce que l'anomalie, par ses exceptions sans fondement, n'est bonne qu'à multiplier les difficultés & les embarras d'une langue; au lieu que l'analogie, ramenant tous les détails à des vûes générales & à des procédés uniformes, simplifie la marche de la langue, en fixe les principes, & peut servir à lui assûrer cette glorieuse préférence que lui ont procurée chez les étrangers mêmes les chefs-d'œuvre de nos grands auteurs en tout genre.

II. Rem. Nous avons deux expressions à peu près synonymes, sur lesquelles il est bon de recueillir & d'examiner les opinions de nos bons écrivains: ce sont *être allé*, & *avoir été*.

„ Ces deux expressions font entendre un trans- „ port local; mais la seconde le double. Qui *est* „ *allé*, a quitté un lieu pour se rendre dans un „ autre; qui *a été*, a de plus quitté cet autre „ lieu où il s'étoit rendu.

„ Tous ceux qui *sont allés* à la guerre n'en

„ reviendront pas : tous ceux qui *ont été* à Rome „ n'en ſont pas meilleurs.

„ Céphiſe *eſt allée* à l'égliſe, où elle ſera moins „ occupée de Dieu que de ſon amant : Lucinde » *a été* au ſermon, & n'en eſt pas devenue plus „ charitable pour ſa voiſine. » (*L'abbé* GIRARD.)

„ Quand je dis, *Ils ſont allés* à Rome, je fais „ entendre qu'ils y ſont encore ou ſur le chemin ; „ & quand je dis, *Ils ont été* à Rome, je fais con- „ noître qu'ils ont fait le voyage de Rome & qu'ils „ en ſont revenus. „ (*Th.* CORNEILLE. *Note* ſur „ le *Rem.* XXVI. de Vaugelas.)

„ Il n'arrive pas qu'on diſe, *Il a été* pour *Il* „ *eſt allé* : mais ſouvent on dit, *Il eſt allé* pour „ *Il a été* ; ce qui eſt une faute aſſez conſidérable. „ Combien de gens diſent, *Je ſuis allé* le voir, „ *Je ſuis allé* lui rendre viſite, pour *J'ai été* le „ voir, *J'ai été* lui rendre viſite ? La règle qu'il „ y a à ſuivre en cela, eſt que, toutes les fois „ qu'on ſuppoſe le retour du lieu, il faut dire, *Il* „ *a été*, *J'ai été* ; & lorſqu'il n'y a point de re- „ tour, il faut dire, *Il eſt allé*, *Je ſuis allé*. „ (ANDRY DE BOISREGARD. *Réfl.* tom. I. pag. 45.)

Quoique l'on ſoit de retour du lieu où l'on s'étoit rendu, " On peut dire quelquefois, *Je ſuis allé*, „ pourvu qu'on marque le temps où l'on eſt parti, „ ou du moins quelque circonſtance qui rende en „ quelque manière le départ préſent, comme dans „ ces exemples : *Il étoit trois heures quand* je ſuis „ allé *chez lui* ; ou bien, je ſuis allé *chez lui dans* „ *l'intention de le quereller, mais en y entrant*, „ *&c* „ *Th.* CORNEILLE. *Ibid.*) Pour autoriſer *Je ſuis allé* à la place de *J'ai été*, la règle générale & ſimple, que *Th.* Corneille n'a fait qu'entrevoir, c'eſt d'exprimer une circonſtance qui précède évidemment le retour.

Nos grammairiens les plus exacts & les plus eſtimés, trompés par la ſynonymie des deux locutions, diſent qu'*allé* & *été* appartiennent également au verbe *aller*. C'eſt une erreur évidente. *Allé* ſeul exprime le tranſport d'un lieu en un autre ; *été* marque ſimplement l'exiſtence : *être allé* eſt le vrai prétérit du verbe *aller* ; & *avoir été* eſt celui du verbe *être* : le premier répond littéralement au latin *iviſſe* ; & le ſecond, à *fuiſſe*.

Mais comment deux expreſſions ſi différentes ont-elles pu ſe rapprocher juſqu'à devenir ſynonymes ? Elle ſont ſynonymes, comme l'expreſſion figurée & la ſimple. L'exiſtence dans un lieu où l'on n'a pas toujours exiſté, ſuppoſe un tranſport antérieur en ce lieu : ainſi, *avoir été* ſuppoſe antérieurement *être allé* ; & en conſéquence le premier ſe met pour le ſecond par une Métalepſe, qui énonce le conſéquent pour l'antécédent (*voyez* MÉTALEPSE). D'autre part, une exiſtence paſſée dans un lieu déterminé, ſuppoſe un tranſport local qui l'a fait abandonner : ainſi, *avoir été* ſuppoſe le retour ; & c'eſt ce qui dans l'uſage le diſtingue de la phraſe *être allé*.

Cette explication, qui me paroît le ſeul & véritable fondement de la ſynonymie dont il s'agit, peut & doit ſervir à réſoudre une queſtion qui partage encore les grammairiens. Peut-on dire *Je fus* pour *J'allai*, comme on dit *J'ai été*, *J'avois été*, *J'eus été*, *J'aurai été*, *J'aurois été*, pour *Je ſuis allé*, *J'étois allé*, *Je fus allé*, *Je ſerai allé*, *Je ſerois allé* ? " Par exemple, on dit *Il fut* trouver „ ſon ami, pour dire *Il alla* trouver ſon ami : quan- „ tité de gens très-délicats condamnent cela comme „ une faute, & ſoutiennent qu'il faut toujours dire „ *Il alla*, & jamais *Il fut*. Je ſuis de leur ſenti- „ ment. „ (*Th.* CORNEILLE. *Ibid.*) M. de Voltaire eſt de même avis, puiſqu'il blâme pour cela ce vers de P. Corneille (*Pompée*, I. iij.)

Il fut juſques à Rome implorer le Sénat.

" C'étoit, dit-il, une licence qu'on prenoit autre- „ fois ; il y a même encore pluſieurs perſonnes „ qui diſent, *Je fus* le voir, *Je fus* lui parler : „ mais c'eſt une faute, par la raiſon qu'on *va* par- „ ler, qu'on *va* voir ; on n'*eſt* point parler, on „ n'*eſt* point voir. Il faut donc dire, *J'allai* le voir, „ *J'allai* lui parler, *Il alla* l'implorer. „

Il eſt bon d'obſerver d'abord que *Th.* Corneille & M. de Voltaire avouent tous deux une ſorte d'uſage en faveur de *Je fus* pour *J'allai* ; & l'Académie (*Dictionnaire* 1762) l'autoriſe pour la converſation, où l'on dit également *Je fus* ou *J'allai* hier à l'opéra. Corneille n'oppoſe à cet uſage que le jugement de quantité de gens très-délicats dans la langue, qu'il n'a point nommés ; & ſon propre jugement, qu'il n'appuie d'aucune raiſon. M. de Voltaire en apporte une qui ne prouve rien, parce qu'elle prouveroit trop : *Je fus* pour *J'allai* eſt une faute, ſelon lui, par la raiſon qu'on *va* parler & qu'on n'*eſt* point parler ; *J'ai été* pour *Je ſuis allé* eſt donc auſſi une faute par la même raiſon. Mais cette ſeconde faute prétendue eſt pourtant autoriſée par l'uſage le meilleur & le plus conſtant, & par celui-même de M. de Voltaire ; c'eſt même une richeſſe dans notre langue, puiſque les deux locutions y ont chacune ſon énergie propre & préciſe : on ne peut donc point dire qu'il y ait rien de vicieux dans *J'ai été* pour *Je ſuis allé*, dont la ſynonymie d'ailleurs s'explique très-bien par la Métalepſe. Concluons que, par la même figure, *Je fus* peut ſe mettre pour *J'allai* ; parce qu'il exprime, auſſi bien que *J'ai été*, une exiſtence paſſée, & qu'il ſuppoſe de même un premier tranſport local pour arriver à l'exiſtence dans le lieu indiqué, & un ſecond mouvement d'abandon pour que cette exiſtence ſoit paſſée.

Le principe de M. de Voltaire n'eſt ſpécieux, que parce qu'il dit au préſent, qu'on n'*eſt* point parler ; ce qui préſente en effet une vérité phyſique inconteſtable, & par une phraſe qui n'eſt reçue que dans ce ſens. Il n'auroit pas dit avec la même apparence de vérité, qu'on *n'a* point *été* voir, qu'on *n'a* point *été* parler, quoique ces phraſes puſſent au fond exprimer la même vérité phyſique

que les premières : mais ces expressions sont reçues dans le sens figuré ; parce qu'on y emploie des prétérits, où l'antériorité d'existence suppose l'idée préalable de transport. Or c'est justement cette idée d'antériorité qui légitime la substitution de *Je fus* à la place de *J'allai*, comme celle de tous les prétérits du verbe *être* à la place de ceux du verbe *aller*.

Au reste *voir*, *parler*, ni aucun infinitif, n'est dans ces substitutions le complément du verbe *être* ou du verbe *aller*, comme il le seroit dans la phrase de M. de Voltaire, *On n'est point parler :* le vrai complément d'*être* ou d'*aller* est le nom sousentendu du *lieu convenable pour* voir, *pour* parler, *&c.* ; *Je fus* ou *J'allai le voir* signifie *Je fus* ou *J'allai* (en lieu convenable pour) *le voir*. Or on peut également *être* & *avoir été*, *aller* & *être allé* en un lieu ; & cette vérité si simple réduit à rien la difficulté de M. de Voltaire.

III. Rem. Le verbe *aller* précédé de l'adverbe *y* & suivi de la préposition *de* avec un nom, comme *Il y va de l'honneur*, *Il y alloit de ma fortune*, *Quand il devroit y aller de ma vie*, indique que la chose exprimée par le nom est mise en peril entre deux partis, deux évènements, également incertains. *C'est une affaire où il y va de son honneur & de sa vie*, c'est à dire, où son honneur & sa vie sont en péril & dépendent de l'issue bonne ou mauvaise que l'affaire pourra avoir.

Or il y a, sur ce gallicisme, (car c'est en effet un tour absolument propre de notre langue), deux observations importantes à faire.

1°. Lorsque dans ce sens on emploie un temps du verbe *aller* commençant par *i*, comme *ira*, *iroit*; l'euphonie exige alors la suppression de l'adverbe *y*, qui au fond n'est ici qu'une particule purement explétive : ainsi, il faut dire, *Vous ne vous en mêlerez apparemment, que lorsqu'il ira de vos propres intérêts ; Quand il iroit de tout mon bien, je ne ferois pas cette bassesse.*

2°. Puisque ce gallicisme indique le péril entre deux évènements incertains, il ne faut jamais exprimer dans la même phrase l'un des deux évènements ; parce qu'on ôteroit par là l'idée de l'incertitude & du péril, ou qu'on paroitroit la soutenir malgré la décision de l'évènement : alors, avec le même tour, il seroit presque égal d'exprimer au hasard lequel on voudroit des deux évènements pour énoncer la même pensée ; ce qui est une absurdité.

Par exemple, M. Marsollier (*Hist. de Henri* VII. *Tom.* 1. *liv.* 3), après avoir dit que les rebelles des provinces d'Iorck & de Durham vinrent avec une confiance insultante offrir la bataille au comte de Suthri, ajoûte qu'*il crut qu'il y alloit de l'honneur du Roi & du sien de la refuser :* & un peu plus loin, après avoir rapporté les propositions faites à Henri VII par les ambassadeurs de France, il ajoûte que Henri se défioit de la régente & croyoit qu'*il y alloit de son honneur de se laisser tromper une seconde fois.* Il me semble que, dans le premier cas, M. Marsollier auroit pu dire également qu'*il y alloit de l'honneur du Roi & du sien de l'accepter*, pour dire que l'honneur exigeoit qu'il acceptât ; & dans le second, qu'*il y alloit de son honneur de ne pas se laisser tromper*, pour dire que l'honneur exigeoit qu'il ne se laissât pas tromper : peut-être même ces derniers tours montreroient-ils plus clairement la pensée de l'auteur.

Mais pour éviter ces doutes, si contraires à la clarté qu'exige l'élocution, M. Marsollier devoit dire, en parlant du comte de Suthri, qu'*il crut qu'il étoit de l'honneur du Roi & du sien de ne pas refuser la bataille*, ou bien *qu'il n'étoit pas de l'honneur du Roi & du sien de la refuser;* & en parlant des défiances de Henri, qu'il croyoit qu'*il étoit de son honneur de ne se pas laisser tromper* ou bien qu'*il n'étoit pas de son honneur de se laisser tromper une seconde fois.* Le tour par *y aller* ne doit avoir lieu que pour indiquer précisément le péril entre deux évènements incertains, sans marquer ni l'un ni l'autre dans la même phrase.

IV. Rem. Le génie de notre langue n'a fourni des temps simples à la conjugaison de nos verbes, que pour les présents; les autres temps, prétérits ou futurs, ne se forment qu'au moyen de différents verbes auxiliaires, qui, par les caractères distinctifs de leurs présents, déterminent ceux des temps composés où ils entrent. Le verbe *aller* sert ainsi à la composition de quelques-uns de nos futurs, qui empruntent à cet effet un temps simple du verbe *aller* suivi du présent de l'infinitif du verbe conjugué. (*Voyez* Temps, *art.* V. *§. 1.*)

Je ne dois pas répéter ici ce que j'ai dit ailleurs ; mais je dois y faire une remarque que je n'ai faite nulle part, & que je crois n'avoir été faite expressément par aucun grammairien. C'est que le verbe *aller* n'est auxiliaire pour les futurs prochains que dans les phrases positives ; comme *Vous alliez sortir quand je suis entré :* mais précédé de la conjonction *si*, ou dans une phrase négative, il ne marque plus qu'un futur que je nommerois volontiers *éventuel*, parce qu'il présente en effet la chose comme un évènement purement possible : *Que feriez-vous, si votre père alloit découvrir ce projet ? N'allez pas croire qu'il l'approuvât : Il n'iroit pas pour cela priver vos frères de leur portion : Je ne crois pas qu'il aille jamais imaginer rien de pareil : Je pense qu'il n'ira pas me croire impliqué dans cette affaire.* M. de Voltaire fait dire à Orosmane (*Zaïre*, I. ij.) :

Je n'irai point, en proie à de lâches amours,
Aux langueurs d'un serrail abandonner mes jours.

Le verbe *aller* produit le même effet dans une phrase interrogative, parce qu'elle suppose une négation : ainsi, le même poète fait dire à Mérope (I. iij.)

Moi, *j'irois de mon fils*, du seul bien qui me reste,
Déchirer avec vous l'héritage funeste?

(*M.* Beauzée.

(N.) ALLER A LA RENCONTRE, ALLER AU DEVANT. *Syn.*

On *va à la rencontre*, ou *au devant* de quelqu'un, dans l'intention d'être plus tôt auprès de lui : c'eſt l'idée commune de ces deux expreſſions, & voici en quoi elles diffèrent.

On *va à la rencontre* de quelqu'un, uniquement dans l'intention de le joindre plus tôt, ou pour lui épargner une partie du chemin : le premier motif eſt de pure amitié ou de curioſité, & ſuppoſe quelque égalité ; le ſecond motif eſt de politeſſe.

On *va au devant* de quelqu'un, pour l'honorer par cette marque d'empreſſement ; c'eſt un acte de déférence & de cérémonie, qui ſuppoſe que celui pour qui on le fait eſt un Grand. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ALLIANCE, LIGUE, CONFÉDÉRATION. *Synonymes.*

Les liens de parenté ou d'amitié, les avantages de la bonne intelligence, & l'aſſurance des ſecours dans le beſoin pour ſe maintenir, ſont les motifs ordinaires des *Alliances.* Les *Ligues* ont pour but d'abattre un ennemi commun, ou de ſe défendre contre ſes attaques. Les *Confédérations* ſe terminent à quelque exploit particulier.

C'eſt entre les Souverains que les traités d'*Alliance* ont lieu : on y ſtipule ſans fixer de terme, dans l'eſpérance ou dans la ſuppoſition que le temps n'y altèrera rien. On admet également dans les *Ligues* des Souverains & des particuliers : elles ne ſont pas cenſées devoir durer perpétuellement. Il ſemble que les *Confédérations* ſe forment plus ordinairement entre des particuliers : elles ne ſubſiſtent que juſqu'à l'entière exécution de l'entrepriſe ; & ſouvent la trahiſon ou l'indiſcrétion en empêchent les ſuites. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) ALLITÉRATION, ſ. f. Figure de diction par conſonnance phyſique, qui conſiſte dans le jeu ou la répétition affectée des mêmes lettres ou des mêmes ſyllabes, ſoit au commencement, ſoit au milieu des mots qui compoſent un vers ou une période.

Cet artifice n'a d'autre effet en général que de réveiller ou de fixer davantage l'attention par la répétition de la même articulation ou de la même voix : mais la force ou la vivacité des impreſſions en tout genre que notre ame reçoit, eſt toujours proportionnée au degré d'attention qu'elle donne à ſes ſenſations. Les effets de l'*Allitération* réſultent préciſément du même principe que ceux de la Rime, qui n'eſt pas une invention barbare, comme on l'a dit, mais qui tient à un inſtinct de nature très-univerſel. Ce n'eſt point ici le lieu de développer ce principe.

Les anciens ont fait plus d'uſage de l'*Allitération* que les modernes, parce qu'en tout, ils étoient plus ſenſibles à tous les effets de la partie matérielle du langage : on en trouve des exemples dans Homère & dans quelques auteurs grecs ; mais les exemples ſeront plus ſenſibles dans les auteurs latins.

L'*Allitération* eſt portée juſqu'à l'exagération dans ce vers d'Ennius :

O Tite, tute, tati, tibi tanta, tyranne, tuliſti.

Ce concours des mêmes lettres doit être employé avec moins d'affectation pour produire un bon effet.

L'artifice eſt moins ſenſible & plus agréable dans ces vers de Lucrèce. (*Lib.* III. *v.* 18-22.)

Apparet divûm numen, ſedesque quietæ,
Quas neque concutiunt venti, neque nubila nimbis
Adſpergunt, neque nix acri concreta pruinâ
Cana cadens violat, ſemperque innubilus æther
Integit, & largè diffuſo lumine ridet.

Virgile lui-même n'a pas négligé cet artifice, mais il l'emploie avec ce goût ſage & pur qui caractériſe tout ce qu'il nous a laiſſé. Voyez ces vers :

Totaque thuriferis Panchaïa pinguis arenis.
Et ſola in ſiccâ ſecum ſpatiatur arenâ.
Stat ſonipes, ac frœna ferox ſpumantia mandit.
Sæva ſedens ſuper arma
Longè ſale ſaxa ſonabant.
Magno miſceri murmure Pontum.

On en citeroit une foule d'autres exemples. On en trouve auſſi dans les écrivains en proſe, dans Cicéron ſur tout, qui connoiſſoit ſi bien tous les ſecrets de l'Élocution. *Nulla res*, dit-il dans ſon Brutus, *magis penetrat in animos*, *eos que fingit*, *format*, *flectit.*

L'*Allitération* eſt ſenſible dans ce paſſage connu de Cicéron, *effugit*, *evaſit*, *erupit* ; ainſi que dans la lettre célèbre de Céſar, *veni*, *vidi*, *vici* ; mais comme dans chacun de ces deux paſſages les mots ſe terminent par les mêmes ſons en même temps qu'ils commencent par les mêmes lettres, l'effet eſt compoſé de celui de l'*Allitération* & de celui de la Rime.

Quelquefois la répétition de la même lettre concourt à l'imitation phyſique des objets ; alors ce n'eſt plus une ſimple *Allitération*, mais une onomatopée, comme dans ce vers de l'*Enéide* :

Luctantes ventos tempeſtateſque ſonoras ;

Dans celui-ci de l'*Andromaque* :

Pour qui ſont ces ſerpents qui ſifflent ſur vos têtes.

Et dans ces vers du nouveau *Poëme des Jardins*, dont M. l'abbé de Lille vient d'enrichir la poéſie & la langue françoiſe, & qui le place au rang de nos plus grands poëtes :

Soit que ſur *le limon* une rivière *lente*
Dér*oule* en paix les *plis* de ſon onde ind*olente* ;
Soit qu'à *travers* les *rocs* un torrent en cou*rroux*
Se *briſe* avec *fracas*.

Dans les ſiècles gothiques, les poëtes faiſoient un grand uſage de l'*Allitération* & y attachoient un grand prix. *Giraldus Cambrenſis*, qui a donné,

dans le 16e siècle, une Description du pays de Galles, dit que les écrivains de son temps regardoient comme inculte & barbare, tout ouvrage où ne brilloit pas cet ornement du discours; *Adeò ut nihil ab his eleganter dictum, nullum nisi rude & agreste censeatur eloquium, si non schematis hujus limâ planè fuerit expolitum.* C'est dans ce même temps qu'on écrivoit des poèmes où chaque vers, & même où chaque mot commençoit par la même lettre: c'étoit le règne des acrostiches. Dans les temps où l'esprit & le goût sont encore encroutés de barbarie, ces artifices matériels sont recherchés & goûtés, comme les ornements déchiquetés de l'Architecture gothique. Les progrès du goût ont appris à mépriser ces recherches puériles, & à n'estimer les figures purement matérielles de l'Élocution, qu'autant qu'elles concourent à l'harmonie imitative, ou qu'elles servent à donner plus de trait & de saillie à la pensée; & l'on ne peut nier que l'*Allitération*, employée avec goût & avec sobriété, ne produise souvent cet effet. *Je m'instruis mieux*, dit Montaigne, *par fuite que par suite.* On trouveroit dans ce grand écrivain un grand nombre de ces oppositions de mots: Pasquier les emploie avec plus d'affectation encore. On trouve dans ses ouvrages *harasser & terrasser l'autorité*; *avoir loi & loisir*; *au lieu de réformer, difformer.* Le bon goût n'a pas proscrit ces combinaisons verbales, particulièrement désignées par le nom de *Paronomase*; *Voyez* ce mot: mais il en a fort restreint l'usage. Les meilleurs ouvrages modernes en offrent peu d'exemples. (*L'Éditeur.*)

(N.) ALLOCUTION, s. f. Mot latin que les savants ont francisé, & par lequel les romains désignoient une harangue faite par un Général à ses troupes. Dans les mœurs anciennes, le talent de parler en public étoit nécessaire à tous ceux qui vouloient gouverner ou conduire les hommes. Les harangues que les historiens mettent si fréquemment dans la bouche des Généraux n'ont pas été prononcées sans doute, telles qu'elles ont été écrites: mais ils ne les supposoient, que parce que l'usage en étoit commun & fréquent; & ils ne mettoient dans la bouche de ces orateurs guerriers, que ce qu'ils pouvoient avoir prononcé réellement.

Les Généraux romains haranguoient leurs soldats, soit pour les animer au combat, soit pour réprimer quelque mouvement séditieux. On élevoit d'ordinaire une espèce de tribune de gazon, sur laquelle le Général montoit, & du haut de laquelle il parloit aux soldats qui étoient rangés autour de lui ayant leurs chefs à leur tête. Lorsque le discours leur plaisoit, ils le témoignoient par des acclamations & frappoient leurs boucliers les uns contre les autres; mais lorsqu'ils n'étoient pas contents, ils le marquoient par un murmure sourd ou par un profond silence.

Ce qui paroît prouver que beaucoup de harangues militaires attribuées aux Généraux par les auteurs, ne sont pas aussi suspectes de fausseté que l'ont prétendu certains critiques, c'est que les empereurs consacroient, par des monuments publics & sur des médailles, l'époque & les objets de celles qu'ils faisoient au Public.

L'abbé Tilladet donna en 1705, une Histoire chronologique de ces *Allocutions* marquées sur les médailles des empereurs romains.

La première a été frappée sous le règne de Caligula. Ce prince y est représenté debout, en habit long, sur une tribune d'où il harangue l'armée, dont on ne fait paroître que quatre soldats qui ont leurs casques & leurs boucliers & qui sont prêts à partir pour une expédition militaire. On lit dans l'exergue ADLOC. COH. c'est à dire Adlocutio cohortium, *Allocution aux cohortes.*

On trouve des *Allocutions* dans des médailles de presque tous les empereurs romains. *Voyez*, à ce sujet, l'Histoire de l'Académie des inscriptions, tome premier, page 240. (*L'Éditeur.*)

(N.) ALLURES, DÉMARCHES. *Syn.*

Les *Allures* ont pour but quelque chose d'habituel; & les *Démarches*, quelque chose d'accidentel.

On a des *Allures*; on fait des *Démarches.* Celles-ci visent à quelque avantage ou à quelque satisfaction qu'on veut se procurer; celles-là servent à conserver ou à cacher ses plaisirs.

Nous devons régler nos *Allures* par la décence & la circonspection; celles qu'on cache sont suspectes. C'est à l'intérêt & à la prudence à conduire nos *Démarches*; elles aboutissent plus souvent à l'inutilité qu'au succès. (L'*abbé* Girard.)

(N.) ALLUSION, n. f. Figure de pensée par combinaison, où l'on dit une chose qui a rapport à une autre, sans faire une mention expresse de celle-ci, quoiqu'on ait en vûe d'en réveiller l'idée. L'*Allusion* peut avoir trait à des faits historiques ou fabuleux, à des usages, quelquefois même à un mot: & l'effet de cette figure est de fixer l'attention sur les idées accessoires qui tiennent à l'idée de comparaison.

1°. J'appelle *Allusion historique*, celle qui a trait à quelque fait réel & connu, consigné ou non dans les livres historiques. En voici des exemples.

> Ton roi, jeune Biron, te sauve enfin la vie;
> Il t'arrache sanglant aux fureurs des soldats,
> Dont les coups redoublés achevoient ton trépas;
> Tu vis: *songe du moins à lui rester fidèle.*
> (*Henriade*, ch. III.)

Ce dernier vers fait *Allusion* à la malheureuse conspiration du maréchal de Biron, il en rappelle le souvenir.

M. Racine, dans son discours à la réception de MM. Bergeret & Corneille à l'Académie françoise, termine l'éloge de Louis XIV par ce trait: » Enfin, comme il l'avoit prévu, il voit ses ennemis, » après bien des conférences, bien des projets, » bien des plaintes inutiles, contraints d'accepter ces

» mêmes conditions qu'il leur a offertes, sans avoir » pu en rien retrancher, y rien ajouter, ou, pour » mieux dire, sans avoir pu, avec tous leurs efforts, » *s'écarter d'un seul pas du cercle étroit qu'il* » *lui avoit plu de leur tracer.* » Pour sentir toute la finesse de cette *Allusion*, devenue aujourdhui une expression commune & nationale, il faut se rappeler l'action fière & hardie de Popilius : ce romain, chargé par le Sénat de prescrire à Antiochus des conditions de paix, & voyant que ce prince balançoit, traça autour de lui un cercle avec une baguette qu'il tenoit à la main, & le somma de se décider avant de sortir de ce cercle; le roi de Syrie, étonné de cette hauteur, acquiesça sur le champ aux volontés du Sénat.

Voiture étoit fils d'un marchand de vin : un jour qu'il jouoit aux proverbes avec des dames, mademoiselle des Loges lui dit; *celui-là ne vaut rien, percez-nous-en d'un autre.* (Hist. de l'académie françoise, *tome* 1. *page* 271.) Cette dame faisoit une *Allusion* maligne aux tonneaux de vin; puisque *Percer* se dit d'un tonneau, & non pas d'un proverbe : elle affecta le langage métaphorique, pour avoir occasion de réveiller malicieusement dans l'esprit de l'assemblée le souvenir humiliant de la naissance de Voiture.

Madame des Houlières donna une tragédie de *Genseric*, dont le mauvais succès lui fit donner le conseil de *revenir à ses moutons ;* expression proverbiale, qui faisoit alors *Allusion* à l'une des plus belles idylles de cette dame.

2°. J'appelle *Allusion mythologique*, celle qui a trait à quelque fait consigné dans la Fable.

Mademoiselle de Scudéri étant allée à Vincennes peu de temps après que le prince de Condé en fut sorti, & ayant vu des pots d'œillets que ce prince pendant sa prison prenoit plaisir à cultiver, elle fit ce quatrain :

En voyant ces œillets, qu'un illustre guerrier
Arrosa de la main qui gagna des batailles,
Souviens-toi qu'Apollon bâtissoit des murailles,
Et ne t'étonne pas que Mars soit jardinier.

» Les *Allusions*, dit M. du Marsais (*Trop.* II. » xiij. *page.* 165), doivent être facilement ap» perçues. Celles que nos poètes font à la Fable sont » défectueuses, quand le sujet auquel elles ont » rapport n'est pas connu. Malherbe, dans ses » stances à M. Perrier, pour le consoler de la » mort de sa fille, lui dit ;

Tithon n'a plus les ans qui le firent cigale ;
Et Pluton aujourdhui,
Sans égard du passé, les mérites égale
D'Archémore & de lui.

» Il y a peu de lecteurs qui connoissent Archémore. » C'est un enfant du temps fabuleux ; sa nourrice » l'ayant quitté pour quelques moments, un serpent » vint & l'étouffa. Malherbe veut dire que Tithon, » après une longue vie, s'est trouvé à la mort » au même point qu'Archémore, qui ne vécut que » peu de jours.

» L'auteur du Poème de la Madelaine, dans » une apostrophe à l'Amour profane, dit, en par» lant de JÉSUS-CHRIST : (*liv.* II.)

» Puisque cet Antéros t'a si bien désarmé.

» Le mot d'*Antéros* n'est guère connu que des » savants : c'est un mot grec, qui signifie *Contr'a*» *mour* ; c'étoit une divinité du paganisme, le » dieu vengeur d'un amour méprisé.

» Ce Poème de la Madelaine est rempli de jeux » de mots & d'*Allusions* si recherchées, que, mal» gré le respect dû au sujet & la bonne intention de » l'auteur, il est difficile qu'en lisant cet ouvrage » on ne soit point affecté comme on l'est à la lec» ture d'un ouvrage burlesque. Les figures doivent » venir, pour ainsi dire, d'elles-mêmes ; elles doi» vent naître du sujet, & se présenter naturelle» ment à l'esprit : quand c'est l'esprit qui va les » chercher ; elles déplaisent, elles étonnent, & » souvent font rire, par l'union bizarre de deux » idées dont l'une ne devoit jamais être assortie » avec l'autre.... Le défaut de jugement, qui em» pêche de sentir ce qui est ou ce qui n'est pas » à propos, & le désir mal entendu de montrer de » l'esprit & de faire parade de ce qu'on sait, enfan» tent ces productions ridicules.

» Ce style figuré, dont on fait vanité,
» Sort d'un bon caractère & de la vérité ;
» Ce n'est que jeux de mots, qu'affectation pure ;
» Et ce n'est pas ainsi que parle la nature. »
(*Molière*, Misantr. I. ij.)

Au reste, ce que dit ici le grammairien philosophe des *Allusions* mythologiques, peut & doit s'appliquer également aux *Allusions* historiques : on courroit également risque de n'être pas entendu, si on faisoit *Allusion* à quelque fait peu connu de l'histoire grèque ou romaine, ou même à quelque fait notable de l'histoire de la Chine ou du Japon, des anciens russes ou des sauvages du Canada, en un mot de quelque histoire qui nous seroit peu familière.

3°. J'appelle *Allusion nominale*, celle qui ne consiste que dans une ressemblance accidentelle des termes, & dans une espèce de jeu de mots communément fondé sur l'équivoque. Ces *Allusions*, comme le remarque M. Gibert. (*Rhét.* ch. *viij.* art. 1.) doivent être exactes dans les deux sens : celles qui sont équivoques doivent répéter deux fois le même mot en deux significations différentes ; ou il faut que le même mot, n'étant employé qu'une fois, puisse également avoir deux rapports ou deux significations.

Telle fut la réponse d'un grand seigneur, qui, ayant été long temps favori de son prince & n'étant plus si fort en crédit, trouva sur les degrés, comme il descendoit de chez le roi, son nouveau con-

courrent qui y montoit & qui lui demanda si chez le roi il y avoit quelque chose de nouveau : *Rien du tout*, répondit-il, *sinon que je descends & que vous montez*. Le sens propre de *Descendre* & de *Monter* marquoit la situation physique des deux acteurs ; le sens métaphorique désignoit leur situation morale à l'égard du prince.

A cet exemple j'en ajoûterai un autre de même mérite, parce qu'il tient aussi à la circonstance du moment. Un curé de Paris très-distingué, ayant su qu'un seigneur domicilié sur sa paroisse avoit fait, à un couvent de carmes, dans son testament, un legs considérable sous le prétexte d'une fondation, alla chez ce seigneur, & tourna si bien ses remontrances qu'il l'engagea à révoquer ce legs pour l'appliquer à sa paroisse. Comme il sortoit de chez ce seigneur après l'opération, il trouva à la porte deux carmes qui se présentoient pour y entrer : il se fit de part & d'autres de grandes politesses pour le pas; enfin le curé les termina en disant : *Je ne passerai qu'après vous, mes Pères ; vous êtes de l'ancien testament, & je suis du nouveau.* Il voiloit ainsi ce qu'il indiquoit des deux testaments du malade, par l'*Allusion* qu'il faisoit à l'opinion des carmes, qui se prétendent disciples d'Élie, prophête de l'ancien testament.

Charlemagne scelloit les traités avec le pommeau de son épée, où il y avoit apparemment un cachet; *Je les ferai tenir*, disoit-il, *avec la pointe*; équivoque qui ne demande point d'explication.

On a des exemples d'*Allusions* sur des noms propres, rappelés, par une équivoque affectée, au sens appellatif qu'ils ont eu avant de devenir propres. Cicéron a bien tiré parti en ce genre du nom de l'infame Verrès, mot latin qui signifie en françois *Verrat* ou *Pourceau*. L'orateur romain raconte d'abord la manière juste & désintéressée dont *Verrès* s'étoit conduit, à l'égard de son questeur Cécilius & d'une certaine Agonis ; puis il ajoûte (*In. Q. Cæcil Divinat.* xvij. 57) :

Est adhuc, id quod vos omnes admirari video, non Verres, sed Q. Mutius : quid enim facere potuit elegantius ad hominum existimationem, æquius ad levandam mulieris calamitatem, vehementius ad quæstoris libidinem coërcendam ? Summè hæc omnia mihi videntur esse laudanda. Sed repentè è vestigio, ex homine, *tanquam aliquo circæo poculo*, factus est Verres; *redit ad se, ad mores suos ; nam ex illâ pecuniâ magnam partem ad se vertit, mulieri reddidit quantulum visum est.*	Jusqu'ici, vous le voyez tous avec surprise, ce n'est pas Verrès, c'est un Q. Mutius : car que pouvoit-il faire de plus propre à lui concilier l'estime universelle, de plus équitable pour adoucir le malheur de cette femme, de plus vigoureux pour réprimer la cupidité de son questeur ? Tout cela me paroît digne des plus grands éloges. Mais tout à coup, comme par l'effet du breuvage de Circé, *l'homme se changea en* Verrat; il revint à son caractère, à ses mœurs ; car de tout cet argent, il s'en appliqua une grande partie & en rendit à la femme si peu qu'il jugea à propos.

Cette double *Allusion*, au nom Verrès & à ce que la Fable raconte des enchantements de Circé, me paroît également naturelle & heureuse.

Dans un autre discours, (*de Signis*. xxv. 57.) Cicéron fait, avec encore plus de dignité & de décence, une double *Allusion* à deux noms très-opposés;

Ridiculum est nunc de Verre me dicere, quum de Pisone frugi dixerim. Verumtamen quantum intersit videte : iste, quum aliquot abacorum faceret vasa aurea, non laboravit quid, non modo in Siciliâ, sed etiam Romæ in judicio audiret; ille, in auri semunciâ, totam Hispaniam scire voluit unde prætori annulus fieret : nimirum, ut hic nomen suum comprobavit; sic ille, cognomen.	Il est ridicule que je parle maintenant de Verrès, après avoir parlé du vertueux Pison. Considérez cependant combien ils diffèrent l'un de l'autre : ce Verrès, faisant faire des vases d'or pour plusieurs buffets, ne se mit pas en peine de ce qu'on en diroit, non seulement en Sicile, mais à Rome même dans les tribunaux: Pison, pour une demi-once d'or, voulut que toute l'Espagne sût d'où venoit à son préteur la matière d'un anneau : si bien que l'un a pleinement justifié le nom qu'il porte ; & l'autre, le surnom qu'on lui a donné.

Brossette, qui a commenté Boileau, étoit lié avec le jésuite *Tournemine* ; celui-ci abandonna Brossette, pour se livrer à la nouvelle connoissance qu'il venoit de faire avec Voltaire, qui n'aimoit pas Brossette : l'ami de Boileau fit à ce sujet un distique latin, où il se plaint agréablement de la défection du jésuite par une *Allusion* ingénieuse à son nom :

Quam bene de facie versâ *tibi nomen, amicis*
Tam cito qui faciem vertis, *Amice, tuis !*

Quelquefois l'*Allusion* se marque par la substitution d'un mot à la place de celui qu'on envisage, & dont il ne diffère que par une lettre de même organe. Sénèque le rhéteur, père du philosophe, nous a conservé (*Proem. Lib. X. Controv.*) une *Allusion* nominale de ce genre:

Labienus, *magnus orator, qui, permulta impedimenta eluctatus, ad famam ingenii confitentibus magis hominibus pervenerat quam volentibus. Summa egestas erat, summa infamia, summum odium...* *libertas*	*Labiénus* étoit un grand orateur, qui, après avoir lutté contre mille obstacles, parvint enfin à la réputation d'homme d'esprit par l'aveu forcé bien plus que par la faveur du Public. Il étoit très-pauvre, entièrement perdu de répu-

libertas tanta ut libertatis nomen excederet; ut, quia passim ordines hominesque laniabat, Rabienus *vocaretur.*

tation, généralement détesté,.... & d'une liberté excessive qui alloit jusqu'à la licence; de sorte que, comme il déchiroit tout le monde, sans distinction de rangs ni de personnes, on le nommoit *Rabiénus.* Ce nom, tiré du latin *Rabies* (rage), peignoit à merveille un homme qui, comme une bête *enragée*, mordoit impitoyablement tout le monde.

Les deux consonnes B & V, toutes deux labiales foibles, se changent aisément l'une pour l'autre; & les gascons s'y méprennent continuellement: Jules-César Scaliger, qui apparemment ne les aimoit pas, fit à ce sujet une épigramme, où par *Allusion* il leur reproche l'ivrognerie:

Non temerè antiquas mutas, Vasconia, voces,
Cui nihil est aliud vivere *quam* bibere.

M. Crévier (*Rhét. fr. Part.* III. *ch.* iij. *tom.* II. *page* 148.) accuse M. Fléchier d'avoir fait une mauvaise pointe dans le texte même de son Panégyrique de S. Benoit. » Comme le nom de ce » saint, dit-il, est en latin *Benedictus*, l'orateur » a pris pour texte ces paroles de Dieu à Abraham » (*Genes.* xij.) *Egredere de terrâ tuâ, & de* » *cognatione tuâ, & de domo patris tui... Faciam-* » *que te in gentem magnam, & benedicam tibi,* » *& magnificabo nomen tuum, erisque* Benedic- » tus. Dans l'original, le mot Benedictus signifie » *Béni*; ici il rappelle le nom de *Benoit.* Je ne crois » pas que cette pointe fasse envie à aucun orateur ju- » dicieux. »

Je ne crois pas, moi, qu'une remarque si peu judicieuse fasse envie à aucun Critique sage & raisonnable; & je suis persuadé que Fléchier n'a pas même pensé à l'*Allusion* que son censeur relève ici. 1°. Il ne faut pas croire que l'orateur ait fait imprimer Benedictus en capitales pour y faire faire attention, comme le rhéteur l'a fait imprimer dans sa Rhétorique pour le ridiculiser: 2°. le prélat a traduit son texte conformément au sens de l'original, tel que l'indique M. Crévier; *erisque benedictus*, & vous serez *béni*: ce qui ne marque aucune envie de faire sentir l'*Allusion*, qu'il a plu au Critique de remarquer & de censurer: 3°. le texte a été évidemment choisi pour être le germe & le précis du plan de tout le discours. Voici comment le trace l'orateur lui-même: » La fidélité de » saint Benoit à suivre la loi de Dieu, & la fi- » délité de Dieu à reconnoître & à glorifier saint » Benoit; voila tout le sujet de ce discours. » C'est précisément l'esprit & presque la lettre du texte. *Dixit autem Dominus ad Abram:* (car M. Fléchier commence ainsi) *Egredere de terrâ tuâ, & de cognatione tuâ, & de domo patris tui....* On reconnoît ici la voix de Dieu, qui, par application, & pour me servir des termes mêmes du panégyriste, » conduisit saint » Benoit dans les voies de la perfection chrétienne, » en le séparant du monde pour mettre en sûreté » sa vertu naissante, en l'attirant à la solitude » pour l'y fortifier dans les exercices de la péni- » tence: » c'est le premier point. Voici tout aussi clairement le second dans la suite du texte: *Faciamque te in gentem magnam, & benedicam tibi, & magnificabo nomen tuum, erisque benedictus.* Ne reconnoît-on pas à ces traits la fidélité de Dieu à reconnoître & à glorifier l'ame fidèle qui obéit à sa voix? Comment ose-t-on après ces observations se persuader, ou du moins vouloir persuader, que le choix de ce texte n'est dû qu'à la misérable *Allusion* de l'adjectif *benedictus* au nom latin *Benedictus* du saint que le sage orateur entreprenoit de louer?

On peut rapporter à l'*Allusion* nominale, celle qui auroit trait aux pièces d'armoiries, ou au symbole adopté par quelqu'un.

C'est par une *Allusion* aux armoiries, que Boileau, dans son *Ode sur la prise de Namur*, désigne les hollandois, les impériaux, & les anglois:

En vain au Lion belgique
*Il voit l'*Aigle germanique
Uni sous les Léopards.

Les hollandois s'attribuoient dans le temps tout l'honneur de la paix conclue à Aix-la-Chapelle. *Josué* Van-Beuninghen, leur plénipotentiaire au congrès tenu dans cette ville, se fit, dit-on, représenter dans une médaille sous l'emblême de *Josué* arrêtant le *soleil*, avec cette inscription *Sta sol* (Soleil, arrête-toi); parce que Louis XIV avoit pris pour emblême le *soleil* avec ces mots, *Nec pluribus impar* (suffisant encore pour plusieurs). Quelque douteuse que soit l'existence de cette médaille, l'*Allusion* du moins qu'on imagina dans le temps prouve que, dès la première guerre que fit pour son propre compte Louis XIV, il avoit inspiré à l'Europe une étrange terreur; puisqu'on s'applaudissoit avec tant de faste, de l'avoir engagé à poser les armes presque aussitôt qu'il les avoit prises.

Cette *Allusion* est tout à la fois historique & nominale: historique, parce qu'elle rappelle un trait connu de l'histoire sainte; nominale, parce qu'elle fait penser nommément à Louis XIV, en montrant l'emblême qu'il avoit adopté.

On doit être fort discret dans l'usage des *Allusions.* Le style grave & élevé les admet bien rarement; & il faut, pour y être admises, qu'elles soient très-ingénieuses & qu'elles réveillent des idées graves & analogues à celles que l'on traite: mais avec de la délicatesse, elles peuvent plus aisément avoir lieu dans la conversation, dans les lettres, les épigrammes, les madrigaux, les impromptus, & autres petites pièces de ce genre; & M. de Voltaire a pu dire à M. Destouches:

Auteur solide, ingénieux,
Qui du Théâtre êtes le maître,
Vous qui fites le *Glorieux*,
Il ne tiendroit qu'à vous de l'être.

» Nous avons dans notre langue, dit M. du » Marſais (*loc. cit.*) un grand nombre de chan- » ſons, dont le ſens littéral, ſous une apparence » de ſimplicité, eſt rempli d'*Allusions* obſcènes. » Les auteurs de ces productions ſont coupables » d'une infinité de penſées dont ils ſaliſſent l'ima- » gination; & d'ailleurs ils ſe déshonorent dans » l'eſprit des honnêtes gens. Ceux qui, dans des » ouvrages ſérieux, tombent par ſimplicité dans le » même inconvénient que les faiſeurs de chanſons, » ne ſont guères moins répréhenſibles & ſe rendent » plus ridicules.

» Quintilien, tout païen qu'il étoit, veut que » non ſeulement on évite les paroles obſcènes, mais » encore tout ce qui peut réveiller des idées d'obſ- » cénité. *Obſcænitas vero non à verbis tantum* » *abeſſe debet, ſed etiam à ſignificatione.* (Inſtit. » orat. VI. iij. *de Riſu.*)

» On doit éviter avec ſoin en écrivant, dit-il » ailleurs (VIII. iij *de Ornatu*), tout ce qui peut » donner lieu à des *Allusions* déshonnétes. Je » ſais bien que ces interprétations viennent ſouvent » dans l'eſprit, plus tôt par un effet de la cor- » ruption du cœur de ceux qui liſent, que par » la mauvaiſe volonté de celui qui écrit; mais un » auteur ſage & éclairé doit avoir égard à la foi- » bleſſe de ſes lecteurs, & prendre garde de faire » naître de pareilles idées dans leur eſprit: car » enfin nous vivons aujourdhui dans un ſiècle où » l'imagination des hommes eſt ſi fort gâtée, qu'il » y a un grand nombre de mots qui étoient autre- » fois très-honnêtes, dont il ne nous eſt plus per- » mis de nous ſervir, par l'abus qu'on en fait; de » ſorte que, ſans une attention ſcrupuleuſe de la part » de celui qui écrit, ſes lecteurs trouvent mali- » gnement à rire en ſaliſſant leur imagination avec » des mots, qui par eux-mêmes ſont très-éloignés » de l'obſcénité. » *Hoc vitium* κακόφατον *vocatur*, *ſive malâ conſuetudine in obſcænum intellectum ſermo detortus eſt... dicta ſanctè & antiquè ri- dentur à nobis; quam culpam non ſcribentium quidem judico, ſed legentium: tamen vitanda; quatenùs verba honeſta moribus perdidimus, & evincentibus etiam vitiis cedendum eſt.... Nec ſcripto modo id accidit; ſed etiam ſenſu plerique obſcænè intelligere, niſi caveris, cupiunt, ac ex verbis quæ longiſſimè ab obſcænitate abſunt oc- caſionem turpitudinis rapere.*

REM. Selon le *Dictionnaire grammatical*, » On » dira, *L'orateur a fait* Alluſion *à ce qui s'eſt* » *paſſé*; mais on ne diroit pas, *Tout le monde a* » *approuvé l'*Alluſion *qu'il a faite à ce qui s'eſt paſſé*, ou *la fine* Alluſion *qu'il a faite &c.*

Cette déciſion, prononcée d'un ton tranchant, n'eſt appuyée ni d'autorités ni de raiſons, ſi ce n'eſt que l'auteur obſerve que, dans *faire Alluſion*, le mot *Alluſion* eſt toujours ſeul ſans article & ſans autre accompagnement. Mais pourquoi, parce qu'on dit *faire Alluſion*, ne diroit-on pas l'*Alluſion* ou *la fine Alluſion qu'il a faite?* On dit auſſi *faire juſtice*, *faire grâce*, ſans article & ſans autre accompagnement; & cela n'empêche pas qu'on ne puiſſe dire, *la juſtice* ou *la rigoureuſe juſtice qu'il vous a faite*, *la grâce* ou *la grace inſigne qu'il leur a faite.* Pourquoi un nom, employé ſans l'article dans une occaſion, ne pourroit-il plus le prendre dans une autre? Eh! ne donnons point d'entraves inutiles à l'analogie, qui d'ailleurs peut s'appuyer ici ſur l'autorité; M. du Marſais, en parlant des *Alluſions*: a dit. *Celles que nos poëtes ſont à la Fable.* (*M.* BEAUZÉE.)

* L'*Alluſion* eſt encore l'application perſonnelle d'un trait de louange ou de blâme.

Diogène reprochoit à Platon de n'avoir jamais offenſé perſonne. Grâce aux *Alluſions*, il eſt peu d'écrivains célèbres de nos jours qui ayent le même reproche à craindre.

Rien de plus odieux ſans doute que la ſatyre perſonnelle: & quoiqu'on puiſſe imaginer un degré de dépravation des mœurs publiques, où le vice impuni, toléré, allant partout la tête haute, feroit ſouhaiter qu'il s'élevât un homme pour l'inſulter en face & le flétrir; ce vengeur ne laiſſeroit pas d'être encore un perſonnage déteſtable.

Que chacun dans la ſociété ſe faſſe raiſon par le mépris, & par un mépris éclatant, du vice inſolent qui le bleſſe; rien de plus noble & de plus juſte. Mais le métier d'exécuteur, quoique très-utile, eſt infâme: & s'il ſe trouvoit un homme doué d'un génie ardent, d'une éloquence impétueuſe, du don de peindre avec vigueur, & que cet homme eût commis un crime digne de la rigueur des lois; c'eſt lui qu'il faudroit condamner à la ſatyre perſonnelle. *Voyez* SATYRE.

Mais autant la ſatyre perſonnelle eſt odieuſe, autant la ſatyre générale des mauvaiſes mœurs eſt honnête. Celle-ci diffère de l'autre à peu près comme le miroir diffère du portrait: dans le miroir, malheur à celui qui ſe reconnoît; la honte n'en eſt qu'à lui ſeul.

La ſatyre, me dira-t-on, porte avec elle une reſſemblance: il eſt vrai; mais cette reſſemblance eſt celle du vice, à laquelle il dépend de vous qu'on ne vous reconnoiſſe pas.

C'eſt là cependant cette eſpèce de ſatyre innocente & juſte, qu'on trouve le moyen de rendre criminelle; par la méthode des *Alluſions.*

On ſait tout le chagrin qu'elles ont fait à Molière. Heureuſement le vertueux Montauſier fut flatté que l'on crût qu'il reſſembloit au *Miſanthrope*; heureuſement il ne dépendit pas de quelques puiſſants perſonnages de faire brûler, comme ils l'auroient voulu, le *Tartuffe* avec ſon auteur.

C'eſt une façon de nuire, auſſi baſſe qu'elle eſt commune, que d'appliquer ainſi des traits, qui par eux-mêmes n'ont rien de perſonnel, pour faire un crime à l'écrivain de l'intention qu'on lui ſuppoſe. L'envie & la malignité y trouvent d'autant mieux leur compte, que c'eſt un fer à deux tranchants.

C'eſt par *Alluſion* que, dans la tragédie d'*Œdipe*, on voulut rendre répréhenſibles ces vers.

> Nos prêtres ne ſont pas ce qu'un vain peuple penſe ;
> Notre crédulité fait toute leur ſcience.

Un jour, au ſpectacle, un de ces miſérables qui ſont payés pour nuire, faiſant remarquer un vers qui attaquoit fortement je ne ſais quel vice: s'écria que l'*Alluſion étoit puniſſable. Très-puniſſable*, lui dit quelqu'un qui l'avoit entendu; *mais c'eſt vous qui la faites.*

L'*Alluſion* eſt ſur tout dangereuſe, lorſqu'elle rend perſonnelle aux Souverains, ou aux hommes en place, une peinture générale des foibleſſes & des erreurs où peuvent tomber leurs pareils. Malheur au Gouvernement ſous lequel il ne ſeroit permis ni de blâmer le vice ni de louer la vertu !

Rien de plus effrayant alors, & de plus nuiſible en effet pour les Lettres, que cette manie des *Alluſions.* De peur d'y donner lieu, on n'oſe caractériſer avec force ni le vice ni la vertu; on ſe répand dans le vague, on gliſſe légèrement ſur tout ce qui peut reſſembler; on ne peint plus ſon ſiècle, on craint même ſouvent de peindre à grands traits la nature. On n'oſe dire ni bien ni mal, que de loin, à perte de vûe; & alors on mérite le reproche que Phocion faiſoit à l'orateur Léoſthène : que ſes propos reſſembloient aux cyprès, *qui ſont*, diſoit-il, *beaux & droits*, *mais qui ne portent aucun fruit.*

Il ſeroit digne des hommes en place de répondre aux vils délateurs qui leur dénoncent les traits de blâme qui peuvent les regarder, ce qu'un roi philoſophe (Archélaüs, roi de Macédoine, ſur qui quelqu'un de ſa fenêtre avoit laiſſé tomber de l'eau, répondit à ſes courtiſans, qui l'excitoient à l'en punir : *Ce n'eſt pas ſur moi qu'il a jeté de l'eau*, *mais ſur celui qui paſſoit.* Cela ſeul ſeroit noble & juſte; & ce ſeroit alors que l'homme de Lettres, avec la franchiſe & la ſécurité de l'innocence, pourroit blâmer le vice & louer la vertu, ſans que perſonne prît la ſatyre pour un affront, ni l'éloge pour une inſulte. *V.* Satyre.

(¶ Quant aux *Alluſions* qu'on fait ſoi-même, en parlant ou en écrivant, c'eſt quelquefois ce qu'il y a de plus fin dans le langage & dans le ſtyle. Un ſoldat ſalue en eſpagnol le maréchal de Berwick. » Camarade, lui dit le maréchal, où as-tu » appris l'eſpagnol »? *à Almanſa, mon Genéral.*

A la repréſentation d'une pièce nouvelle, que protégeoit le grand Condé, on faiſoit du bruit au parterre. Le prince, qui étoit ſur le théâtre, crut diſtinguer le cabaleur ; &, le montrant du doigt, il dit, » Que l'on prenne cet homme-là ». Mais l'homme déſigné ſe ſauvant dans la foule, *On ne me prend point*, dit-il au prince ; *je m'appelle Lérida.*

Qui n'a pas ri de la réponſe de Mata au comte de Gramont, lorſqu'après lui avoir reproché de ne pas porter la couleur de Mad. de Senange, qui étoit le bleu, le comte trouve ridicule qu'il lui eût envoyé des perdrix rouges : *Voulois-tu qu'elles fuſſent bleues ?*

Un de nos miniſtres des Finances ayant fait donner une déclaration qui alarmoit le Clergé, l'abbé C... étoit un de ceux qui s'en plaignoient le plus hautement. » Vous ſonnez le tocſin », lui dit le miniſtre. *En êtes-vous ſurpris*, répondit l'abbé, *quand vous mettez le feu partout ?*

Cette juſteſſe de réplique eſt ce qu'il y a de plus heureux dans les *Alluſions.* Catulus accuſoit de péculat, devant le peuple, un romain appelé Philippe, lequel, l'interrompant, lui demanda pourquoi *il aboyoit. J'aboie*, répondit Catulus, *parce que je vois un voleur.*

C'eſt un exemple ingénieux de cette juſteſſe d'*Alluſion*, que le petit dialogue fait à l'inſtallation du pape Urbain VIII, Barberin, dont les armoiries étoient des abeilles.

> Gall. *Gallis mella dabunt, hiſpanis ſpicula figent.*
> Hiſp. *Spicula ſi figent, emorientur apes.*
> Ital. *Mella dabunt cunctis ; nulli ſua ſpicula figent :*
> *Spicula nam princeps figere neſcit apum.*

Euripide &, mieux que lui, Racine indique, par *Alluſion*, l'objet du délire de Phèdre :

> Dieux, que ne ſuis-je aſſiſe à l'ombre des forêts !
> Quand pourrai-je, à travers une noble pouſſière,
> Suivre de l'œil un char courant dans la carrière !

Mais de tous les poètes, la Fontaine eſt celui qui fait le plus d'*Alluſions.* Je ne parle pas de cette *Alluſion* générale, des animaux à nous, qui fait l'eſſence de l'Apologue ; je parle de mille traits répandus dans ſes *Fables*, qui touchent plus expreſſément à quelque particularité de langage, de caractère, d'uſage, de condition, de mœurs locales, d'opinion, d'érudition, &c.

> *Ratapolis* étoit bloquée....
> Thémis n'avoit point travaillé,
> *De mémoire de ſinge*, a fait plus embrouillé....
> *Don* Pourceau raiſonnoit en ſubtil perſonnage....
> Certain renard *gaſcon*, d'autres diſent *normand*....
> Quand il eut *ruminé tout le cas dans ſa tête*....
> Le loup *en fait ſa cour*, daube *au coucher du roi*
> Son camarade abſent....
> Le renard dit, branlant la tête,
> *Tels orphelins*, Seigneur, ne me font point pitié...
> Faites-en *les feux* dès ce ſoir,
> Et cependant viens recevoir
> Le *baiſer de paix* fraternelle....
> Chacun fut de l'avis de *monſieur le doyen*....
> Un lièvre, appercevant l'ombre de ſes oreilles,
> Craignit que quelque *inquiſiteur*
> N'allât *interpréter à cornes* leur longueur....
> Miraud ſur leur odeur *ayant philoſophé*...
> *Le maître du logis* en ordonne autrement...
> J'ai paſſé les déſerts ; mais *nous n'y bûmes point*...

Je sais que *la vengeance*
Est un morceau de roi ; car vous vivez en dieux....
Il leur apprit à leurs dépens,
Que l'on ne doit jamais avoir de confiance
En ceux qui sont *mangeurs de gens....*

Ces traits, dis-je, & une infinité d'autres, aussi fins & aussi rapides, réveillent en passant une multitude d'idées, qui rendent le plaisir de cette lecture inépuisable; & c'est, dans les *Fables* de la Fontaine, un genre d'agrément, dont Ésope & Phèdre n'avoient pas soupçonné que l'Apologue fût susceptible.) (*M. Marmontel.*)

(N.) ALONGER, PROLONGER, PROROGER. *Syn.*

Alonger, c'est ajouter à l'un des bouts ou étendre la matière. *Prolonger*, c'est reculer le terme de la chose, soit par continuité, par délai, ou par production d'incidents. *Proroger*, c'est maintenir l'autorité, l'exercice, ou la valeur au dela de la durée prescrite.

On *alonge* une robe, une tringle, un discours. On *prolonge* une avenue, une affaire, un travail. On *proroge* une loi, une assemblée, une permission, un congé. (*L'abbé Girard.*)

(N.) ALPHA. f. m. C'est le nom Ἄλφα de la première lettre des grecs. Il ont eux-mêmes emprunté ce nom des hébreux ou des phéniciens, en prenant d'eux les caractères littéraux. Eusèbe (*Præp. evang.* X. 6.), en fait la remarque, & le prouve par un raisonnement bien simple: *Id ex græcâ singulorum elementorum appellatione quivis intelligit : quid enim* Aleph *ab* Alpha *magnopere differt ? quid autem vel* Beta *à* Beth, *vel à* Gamma Gimel, *aut* Delta *à* Delt, *aut* He *ab* E, *aut* Zaïn *à* Zeta, *ceteraque deinceps his similia ?*

Une observation qui confirme cette origine, c'est que le mot Ἄλφα, chez les grecs, est simplement le nom de leur première lettre comme première lettre; qu'en conséquence il est dans cette langue un radical primitif, d'où l'on a dérivé ἀλφάνω, ἀλφέω, ou ἄλφω (je trouve, j'invente le premier & au même rang que tient ἄλφα parmi les lettres), ἀλφηστής (inventeur, premier auteur) : au lieu que le nom hébreu de la première lettre hébraïque vient du verbe אלף (alaph) *apprendre*, *enseigner*, mot qui signifie aussi *enseignement*, *doctrine*, & par extension *prince & chef*, parce que le *prince* ou le *chef* doit conduire le peuple & lui *enseigner* les bonnes lois; de là vient que les hébreux ont nommé de même leur première lettre, pour indiquer qu'elle est à la tête des autres, qu'elle en est le chef. (*M. Beauzée.*)

(N.) ALPHABET. f. m. Ce mot ne signifie autre chose que *A B* ; & *A B* ne signifie rien, ou tout au plus il indique deux sons; & ces deux sons n'ont aucun rapport l'un avec l'autre. *Beth* n'est point formé d'*Alpha*; l'un est le premier, l'autre le second, & on ne sait pas pourquoi.

Or comment s'est-il pu faire qu'on manque de termes, pour exprimer la porte de toutes les sciences? La connoissance des nombres, l'art de compter, ne s'appelle point *un deux*; & le rudiment de l'art d'exprimer ses pensées n'a, dans l'Europe, aucune expression propre qui le désigne.

L'*Alphabet* est la première partie de la Grammaire; ceux qui possèdent la langue arabe, dont je n'ai pas la plus légère notion, pourront dire si cette langue, qui a, dit-on, quatre-vingt mots pour signifier un cheval, en auroit un pour signifier l'*Alphabet*.

Je proteste que je ne sais pas plus le chinois que l'arabe; cependant j'ai lu dans un petit vocabulaire chinois, (*Histoire de la Chine de* Du Halde. I. vol.) que cette nation s'est toujours donné deux mots pour exprimer le catalogue, la liste des caractères de sa langue; l'un est *Hoton*, l'autre *Haipien* : nous n'avons ni *Hoton* ni *Haipien* dans nos langues occidentales. Les grecs n'avoient pas été plus adroits que nous; ils disoient *Alphabet*. *Sénèque le philosophe* (*Epist.* lib. V.) se sert de la phrase grèque pour exprimer un vieillard comme moi qui fait des questions sur la Grammaire; il l'appelle *Skedon analphabetos*. Or cet *Alphabet*, les grecs le tenoient des phéniciens, de cette nation nommée *le peuple lettré* par les hébreux mêmes, lorsque ces hébreux vinrent s'établir auprès de leur pays.

Il est à croire que les phéniciens, en communiquant leur caractères aux grecs, leur rendirent un grand service, en les délivrant de l'embarras de l'écriture égyptiaque que Cécrops leur avoit apportée d'Égypte: les phéniciens, en qualité de négociants, rendoient tout aisé; & les égyptiens, en qualité d'interprètes des dieux, rendoient tout difficile.

Je m'imagine entendre un marchand phénicien abordé dans l'Achaïe, dire à un grec son correspondant: » Non seulement mes caractères sont aisés à écrire, & rendent la pensée ainsi que les sons de la voix; mais ils expriment nos dettes actives & passives. Mon *Aleph*, que vous voulez prononcer *Alpha*, vaut une once d'argent; *Bétha* en vaut deux; *Ro* en vaut cent; *Sigma* en vaut deux-cents. Je vous dois deux-cents onces: je vous paye un *Ro*, reste un *Ro* que je vous dois encore; nous aurons bientôt fait nos comptes. »

Les marchands furent probablement ceux qui établirent la société entre les hommes, en fournissant à leur besoins; & pour négocier, il faut s'entendre.

Les égyptiens ne commercèrent que très-tard; ils avoient la mer en horreur: c'étoit leur *Typhon*. Les tyriens furent navigateurs de temps immémorial; ils lièrent ensemble les peuples que la

nature avoit séparés, & ils réparèrent les malheurs où les révolutions de ce globe avoient plongé souvent une grande partie du genre humain. Les grecs, à leur tour, allèrent porter leur commerce & leur *Alphabet* commode chez d'autres peuples, qui le changèrent un peu, comme les grecs avoient changé celui des tyriens. Lorsque leurs marchands, dont on fit depuis des demi-dieux, allèrent établir à Colchos un commerce de pelleteries, qu'on appela *la Toison d'or*, ils donnèrent leurs lettres aux peuples de ces contrées, qui les ont conservées & altérées. Ils n'ont point pris l'*Alphabet* des turcs, auxquels ils sont soumis, & dont j'espère qu'ils secoueront le joug, grâce à l'impératrice de Russie.

Il est très-vraisemblable, (je ne dis pas très-vrai, Dieu m'en garde) que ni Tyr, ni l'Égypte, ni aucun asiatique habitant vers la Méditerranée, ne communiqua son *Alphabet* aux peuples de l'Asie orientale. Si les tyriens, ou même les chaldéens, qui habitoient vers l'Euphrate, avoient, par exemple, communiqué leur méthode aux chinois, il en resteroit quelques traces; ils auroient les signes des vingt deux, vingt trois, ou vingt quatre lettres. Ils ont tout au contraire des signes de tous les mots qui composent leur langue; & ils en ont, nous dit-on, quatre-vingt mille : cette méthode n'a rien de commun avec celle de Tyr; elle est soixante & dix neuf-mille neuf-cent soixante & seize fois plus savante & plus embarrassée que la nôtre. Joignez à cette prodigieuse différence, qu'ils écrivent de haut en bas; & que les tyriens & les chaldéens écrivoient de droite à gauche, les grecs & nous de gauche à droite.

Examinez les caractères tartares, indiens, siamois, japonois; vous n'y voyez pas la moindre analogie avec l'*Alphabet* grec & phénicien.

Cependant tous ces peuples, en y joignant même les hottentots & les cafres, prononcent à peu près les voyelles & les consonnes comme nous, parce qu'ils ont le larinx fait de même pour l'essenciel, ainsi qu'un paysan grison a le gozier fait comme la première chanteuse de l'opéra de Naples. La différence qui fait de ce manant une basse-taille rude, discordante, insupportable, & de cette chanteuse un dessus de rossignol, est si imperceptible, qu'aucun anatomiste ne peut l'appercevoir. C'est la cervelle d'un sot qui ressemble comme deux gouttes d'eau à la cervelle d'un grand génie.

Quand nous avons dit que les marchands de Tyr enseignèrent leur *A B C* aux grecs, nous n'avons pas prétendu qu'ils eussent appris aux grecs à parler. Les athéniens probablement s'exprimoient déja mieux que les peuples de la basse Syrie; ils avoient un gozier plus flexible; leurs paroles étoient un plus heureux assemblage de voyelles, de consonnes, & de diphthongues. Le langage des peuples de la Phénicie au contraire étoit rude, grossier; c'étoit des *Shafiroth*, des *Astaroth*, des *Shabaoth*, des *Chammaim*, des *Chotihet*, des *Thapheth*; il y auroit là de quoi faire enfuir notre chanteuse de l'opéra de Naples. Figurez-vous les romains d'aujourdhui, qui auroient retenu l'ancien *Alphabet* étrurien, & à qui des marchands hollandois viendroient apporter celui dont ils se servent à présent : tous les romains feroient fort bien de recevoir leurs caractères; mais ils se garderoient bien de parler la langue batave. C'est précisément ainsi que le peuple d'Athènes en usa avec les matelots de Caphthor, venants de Tyr ou de Bérith : les grecs prirent leur *Alphabet*, qui valoit mieux que celui du Misraïm, qui est l'Égypte; & rebutèrent leur patois.

Philosophiquement parlant, & abstraction respectueuse faite de toutes les inductions qu'on pourroit tirer des livres sacrés, dont il ne s'agit certainement pas ici, la langue primitive n'est elle pas une plaisante chimère?

Que diriez-vous d'un homme qui voudroit rechercher quel a été le cri primitif de tous les animaux, & comment il est arrivé que dans une multitude de siècles les moutons se soient mis à bêler, les chats à miauler, les pigeons à roucouler, les linotes à siffler? Ils s'entendent tous parfaitement dans leurs idiomes, & beaucoup mieux que nous. Le chat ne manque pas d'accourir aux miaulements très-articulés & très-variés de la chate; c'est une merveilleuse chose de voir dans le Mirebalais une cavale dresser ses oreilles, frapper du pied, s'agiter aux braiements intelligibles d'un âne. Chaque espèce a sa langue. Celle des esquimaux & des algonquins ne fut point celle du Pérou. Il n'y a pas eu plus de langue primitive, & d'*Alphabet* primitif, que de chênes primitifs & que d'herbe primitive.

Plusieurs rabins prétendent que la langue mère étoit le samaritain; quelques autres ont assûré que c'étoit le bas-breton : dans cette incertitude, on peut fort bien, sans offenser les habitants de Kimper & de Samarie, n'admettre aucune langue mère.

Ne peut-on pas, sans offenser personne, supposer que l'*Alphabet* a commencé par des cris & des exclamations? Les petits enfants disent d'eux-même *ah ah* quand ils voient un objet qui les frappe; *hi hi* quand ils pleurent; *hu hu*, *hou hou* quand ils se moquent; *aie* quand on les frappe; & il ne faut pas les frapper.

A l'égard des deux petits garçons que le roi d'Égypte *Psammeticus* (qui n'est pas un nom égyptien) fit élever pour savoir quelle étoit la langue primitive, il n'est guères possible qu'ils se soient tous deux mis à crier *bec bec* pour avoir à déjeuner.

Des exclamations formées par des voyelles, aussi naturelles aux enfants que le croassement l'est aux grenouilles, il n'y a pas si loin qu'on croiroit à un *Alphabet* complet. Il faut bien qu'une mère dise à son enfant l'équivalent de *vien*, *tien*, *pren*,

tai-toi, *approche*, *va-t-en* : ces mots ne ſont repréſentatifs de rien, ils ne peignent rien ; mais ils ſe font entendre avec un geſte.

De ces rudiments informes, il y a un chemin immenſe pour arriver à la ſyntaxe. Je ſuis effrayé quand je ſonge que de ce ſeul mot *vien*, il faut parvenir un jour à dire, *Je ſerois venu, ma Mère, avec grand plaiſir, & j'aurais obéi à vos ordres qui me ſeront toujours chers, ſi, en accourant vers vous, je n'étois pas tombé à la renverſe; & ſi une épine de votre jardin ne m'étoit pas entrée dans la jambe gauche.*

Il ſemble à mon imagination étonnée qu'il a fallu des ſiècles pour ajuſter cette phraſe ; & bien d'autres ſiècles pour la peindre. Ce ſeroit ici le lieu de dire, ou de tâcher de dire, comment on exprime & comment on prononce dans toutes les langues du monde *père*, *mère*, *jour*, *nuit*, *terre*, *eau*, *boire*, *manger*, &c. ; mais il faut éviter le ridicule autant qu'il eſt poſſible.

Les caractères alphabétiques, préſentant à la fois les noms des choſes, leur nombre, les dates des événements, les idées des hommes, devinrent bientôt des myſtères aux yeux même de ceux qui avoient inventé ces ſignes. Les chaldéens, les ſyriens, les égyptiens, attribuèrent quelque choſe de divin à la combinaiſon des lettres, à la manière de les prononcer ; ils crurent que les noms ſignifioient par eux-mêmes, & qu'ils avoient en eux une force, une vertu ſecrète. Ils alloient juſqu'à prétendre que le nom qui ſignifioit *Puiſſance* étoit puiſſant de ſa nature ; que celui qui exprimoit *Ange* étoit angélique ; que celui qui donnoit l'idée de *Dieu* étoit divin. Cette ſcience des caractères entra néceſſairement dans la magie : point d'opération magique, ſans les lettres de l'*Alphabet*.

Cette porte de toutes les ſciences, devint celle de toutes les erreurs ; les mages de tous les pays s'en ſervirent pour ſe conduire dans le labyrinthe qu'ils s'étoient conſtruit, & où il n'étoit pas permis aux autres hommes d'entrer. La manière de prononcer des conſonnes & des voyelles, devint le plus profond des myſtères, & ſouvent le plus terrible. Il y eut une manière de prononcer *Jéhova*, nom de Dieu chez les ſyriens & les égyptiens, par laquelle on faiſoit tomber un homme roide mort.

Saint Clément d'Alexandrie rapporte (*Strom.* I.) que Moïſe fit mourir ſur le champ le roi d'Égypte *Néchèphre*, en lui ſoufflant ce nom dans l'oreille ; & qu'enſuite il le reſſuſcita en prononçant le même mot. S. Clément d'Alexandrie eſt exact, il cite ſon auteur, c'eſt le ſavant Artapan ; & qui poura récuſer le témoignage d'Artapan ?

Rien ne retarda plus les progrès de l'eſprit humain, que cette profonde ſcience de l'erreur, née chez les aſiatiques avec l'origine des vérités. L'univers fut abruti par l'art même qui devoit l'éclairer.

Vous en voyez un grand exemple dans Origène, dans Clément d'Alexandrie, dans Tertullien, &c. Origène dit ſur tout expreſſément (*Contra Cels.* n°. 202) : » Si, en invoquant Dieu ou en jurant par » lui, on le nomme le Dieu d'*Abraham*, d'*Iſaac*, » & de *Jacob* ; on fera par ces noms, des choſes dont » la nature & la force ſont telles, que les démons » ſe ſoumettent à ceux qui les prononcent : mais » ſi on le nomme d'un autre nom, comme Dieu » *de la mer bruyante*, Dieu *ſupplantateur* ; ces » noms ſeront ſans vertu, le nom d'*Iſraël* traduit » en grec ne pourra rien opérer : mais pro- » noncez-le en hébreu avec les autres mots re- » quis, vous opèrerez la conjuration. »

Le même Origène dit ces paroles remarquables : » Il y a des noms qui ont naturellement de la » vertu, tels que ſont ceux dont ſe ſervent les » ſages parmi les égyptiens, les mages en Perſe, » les bracmanes dans l'Inde. Ce qu'on nomme » *Magie*, n'eſt pas un art vain & chimérique, ainſi » que le prétendent les ſtoïciens & les épicuriens : » ni le nom de *Sabaoth*, ni celui d'*Adonaï*, n'ont » pas été faits pour des êtres créés ; mais ils appar- » tiennent à une théologie myſtérieuſe qui ſe » rapporte au créateur : de là vient la vertu de » ces noms quand on les arrange & qu'on les » prononce ſelon les règles, &c. «

C'étoit en prononçant des lettres ſelon la méthode magique, qu'on forçoit la lune de deſcendre ſur la terre. Il faut pardonner à Virgile d'avoir cru ces inepties, & d'en avoir parlé ſérieuſement dans ſa huitième églogue.

Carmina de cœlo poſſunt deducere lunam.
On fait avec des mots tomber la lune en terre.

Enfin l'*Alphabet* fut l'origine de toutes les connoiſſances de l'homme & de toutes ſes ſotiſes. (*Voltaire.*)

ALPHABET, ſ. m. *Grammaire.* Par le moyen des organes naturels de la parole, les hommes ſont capables de prononcer pluſieurs ſons très-ſimples, avec leſquels ils forment enſuite d'autres ſons compoſés. On a profité de cet avantage naturel : on a deſtiné ces ſons à être les ſignes des idées, des penſées, & des jugements.

Quand la deſtination de chacun de ces ſons particuliers, tant ſimples que compoſés, a été fixée par l'uſage, & qu'ainſi chacun d'eux a été le ſigne de quelque idée, on les a appelés *mots*.

Ces mots, conſidérés relativement à la ſociété où ils ſont en uſage, & regardés comme formant un enſemble, ſont ce qu'on appelle *la langue de cette ſociété.*

C'eſt le concours d'un grand nombre de circonſtances différentes qui a formé ces diverſes langues : le climat, l'air, le ſol, les aliments, les voiſins, les relations, les arts, le commerce, la conſtitution politique d'un État ; toutes ces circonſtances ont eu leur part dans la formation des langues, & en ont fait la variété.

C'étoit beaucoup que les hommes eussent trouvé, par l'usage naturel des organes de la parole, un moyen facile de se communiquer leurs pensées quand ils étoient en présence les uns des autres ; mais ce n'étoit point encore assez : on chercha, & l'on trouva le moyen de parler aux absents, & de rappeler à soi-même & aux autres ce qu'on avoit pensé, ce qu'on avoit dit, & ce dont on étoit convenu. D'abord les symboles ou figures hiéroglyphiques se présentèrent à l'esprit : mais ces signes n'étoient ni assez clairs, ni assez précis, ni assez univoques, pour remplir le but qu'on avoit de fixer la parole & d'en faire un monument plus expressif que l'airain & que le marbre.

Le désir & le besoin d'accomplir ce dessein, firent enfin imaginer ces signes particuliers qu'on appelle *Lettres*, dont chacune fut destinée à marquer chacun des sons simples qui forment les mots.

Dès que l'art d'écrire fut porté à un certain point, on représenta en chaque langue, dans une table séparée, les sons particuliers qui entrent dans la formation des mots de cette langue ; & cette table ou liste est ce qu'on appelle l'*Alphabet d'une langue*.

Ce nom est formé des deux premières lettres grèques *Alpha* & *Bétha*, tirées des deux premières lettres de l'*Alphabet* hébreu ou phénicien, *Aleph*, *Beth*. *Quid enim Aleph ab Alpha magnopere differt ?* dit Eusèbe, (*l. X*, *de præpar. evang. c. vj.*) *Quid autem vel Bétha à Beth*, &c. Ce qui fait voir, en passant, que les anciens ne donnoient pas au *Bétha* des grecs le son de l'*v* consonne, car le *Beth* des hébreux n'a jamais eu ce son-là.

Ainsi, par *Alphabet d'une langue*, on entend *la table* ou *liste des caractères*, qui sont les signes des sons particuliers qui entrent dans la composition des mots de cette langue.

Toutes les nations qui écrivent leur langue, ont un *Alphabet* qui leur est propre, ou qu'elles ont adopté de quelque autre langue plus ancienne.

Il seroit à souhaiter que chacun de ces *Alphabets* eût été dressé par des personnes habiles, après un examen raisonnable ; il y auroit alors moins de contradictions choquantes entre la manière d'écrire & la manière de prononcer, & l'on apprendroit plus facilement à lire les langues étrangères : mais dans le temps de la naissance des *Alphabets*, après je ne sais quelles révolutions, & même avant l'invention de l'Imprimerie, les copistes & les lecteurs étoient bien moins communs qu'ils ne le sont devenus depuis ; les hommes n'étoient occupés que de leurs besoins, de leur sûreté, & de leur bien-être, & ne s'avisoient guère de songer à la perfection & à la justesse de l'art d'écrire ; & l'on peut dire que cet art ne doit sa naissance & ses progrès qu'à cette sorte de génie, ou de goût épidémique, qui produit quelquefois tant d'effets surprenants parmi les hommes.

Je ne m'arrêterai point à faire l'examen des *Alphabets* des principales langues. J'observerai seulement :

Que l'*Alphabet* grec me paroît le moins défectueux. Il est composé de 24 caractères qui conservent toujours leur valeur, excepté peut-être le γ qui se prononce en ν devant certaines lettres : par exemple devant un autre γ, ἄγγελος, qu'on prononce ἄνγελος, & c'est de là qu'est venu *angelus*, ange.

Le κ, qui répond à notre *c*, a toujours la prononciation dure de *ca*, & n'emprunte point celle du σ ou du ζητα ; ainsi des autres.

Il y a plus : les grecs, s'étant apperçus qu'ils avoient un *e bref* & un *e long*, les distinguèrent dans l'écriture, par la raison que ces lettres étoient distinguées dans la prononciation. Ils observèrent une pareille différence pour l'*o bref* & l'*o long* : l'un est appellé *o micron*, c'est à dire *petit o* ou *o bref* ; & l'autre, qu'on écrit ainsi ω, est appellé *o méga*, c'est à dire *o grand*, *o long* ; il a la forme & la valeur d'un double *o*.

Ils inventèrent aussi des caractères particuliers pour distinguer le *c*, le *p* & le *t* communs, du *c*, du *p* & du *t* qui ont une aspiration. Ces trois lettres χ, φ, θ, sont les trois aspirées, qui ne sont que le *c*, le *p* & le *t*, accompagnés d'une aspiration. Elles n'en ont pas moins leur place dans l'*Alphabet* grec.

On peut blâmer dans cet *Alphabet* le défaut d'ordre. Les grecs auroient dû séparer les consonnes des voyelles ; après les voyelles, ils devoient placer les diphthongues, puis les consonnes, faisant suivre la consonne foible de la forte, *b*, *p*, *z*, *s*, &c. Ce défaut d'ordre est si considérable, que l'*o bref* est la quinzième lettre de l'*Alphabet*, & le *grand o* ou *o long*, est la vingt-quatrième & dernière ; l'*e bref* est la cinquième, & l'*e long* la septième, *&c.*

Pour nous, nous n'avons pas d'*Alphabet* qui nous soit propre ; il en est de même des italiens, des espagnols, & de quelques autres de nos voisins. Nous avons tous adopté l'*Alphabet* des romains.

Or cet *Alphabet* n'a proprement que 19 lettres : *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, *i*, *l*, *m*, *n*, *o*, *p*, *r*, *s*, *t*, *u*, *z*, car l'*x* & le *&* ne sont que des abréviations.

x est pour *gz* : *exemple*, *exil*, *exhorter*, *examen*, &c. on prononce *egzemple*, *egzil*, *egzhorter*, *egzamen*, &c.

x est aussi pour *cs* : *axiome*, *sexe*, on prononce *acsiome*, *secse*.

On fait encore servir l'*x* pour deux *ss* dans *Auxerre*, *Flexelles*, *Uxel*, & pour une simple *s* dans *Xaintonge*, &c.

L'*&* n'est qu'une abréviation pour *et*.

Le *k* est une lettre grèque, qui ne se trouve en latin qu'en certains mots dérivés du grec ; c'est notre *c* dur, *ca*, *co*, *cu*.

Le *q* n'est aussi que le *c* dur : ainsi ces trois lettres *c*, *k*, *q*, ne doivent être comptées que pour

une même lettre; c'est le même son représenté par trois caractères différents. C'est ainsi que *c i* font *ci*; *s i* encore *si*, & *t i* font aussi quelquefois *si*.

C'est un défaut qu'un même son soit représenté par plusieurs caractères différents : mais ce n'est pas le seul qui se trouve dans notre *Alphabet*.

Souvent une même lettre a plusieurs sons différents : l'*s* entre deux voyelles se prend pour le *z*, au lieu qu'en grec le *z* est toujours *z*, & *sigma* toujours *sigma*.

Notre *e* a pour le moins quatre sons différents : 1°. le son de l'*e commun*, comme en *père*, *mère*, *frère*; 2°. le son de l'*é fermé*, comme en *bonté*, *vérité*, *aimé*; 3°. le son de l'*è ouvert*, comme *bête*, *tempête*, *fête*; 4°. le son de l'*e muet*, comme *j'aime*; 5°. enfin souvent on écrit *e*, & on prononce *a*, comme, *empereur*, *enfant*, *femme*: en quoi on fait une double faute, disoit autrefois un ancien; premièrement, en ce qu'on écrit autrement qu'on ne prononce; en second lieu, en ce qu'en lisant on prononce autrement que le mot n'est écrit. *Bis peccatis*, *quod aliud scribitis*, *& aliud legitis quam scriptum est*; *& legenda ut scripta sunt*. (Marius Victorinus, *de Orthog. apud Vossium de arte Gram. tom. I*, *p.* 179.) « Pour moi, dit aussi Quintilien, à moins » qu'un usage bien constant n'ordonne le contraire, » je crois que chaque mot doit être écrit » comme il est prononcé : car telle est la desti- » nation des lettres, poursuit-il, qu'elles doivent » conserver la prononciation des mots; c'est un » dépôt qu'il faut qu'elles rendent à ceux qui lisent, » de sorte qu'elles doivent être le signe de ce qu'on » doit prononcer quand on lit » : *Ego*, *nisi quod consuetudo obtinuerit*, *sic scribendum quicque judico quomodo sonat: hic enim usus est litterarum*, *ut custodiant voces & velut depositum reddant legentibus; itaque id exprimere debent*, *quod dicturi sumus*. (Quint. *Inst. orat. lib. I*, *cap. vij.*)

Tel est le sentiment général des anciens; & l'on peut prouver, 1°. que d'abord nos pères ont écrit conformément à leur prononciation, selon la première destination des lettres; je veux dire qu'ils n'ont pas donné à une lettre le son qu'ils avoient déja donné à une autre lettre, & que s'ils écrivoient *empereur*, c'est qu'ils prononçoient *émpereur* par un *é*, comme on le prononce encore aujourdhui en plusieurs provinces. Toute la faute qu'ils ont faite, c'est de n'avoir pas inventé un *Alphabet* françois, composé d'autant de caractères particuliers qu'il y a de sons différents dans notre langue; par exemple, les trois *e* devroient avoir chacun un caractère propre, comme l'ε & l'η des grecs.

2°. Que l'ancienne prononciation ayant été fixée dans les livres, où les enfants apprenoient à lire, après même que la prononciation avoit changé : les yeux s'étoient accoutumés à une manière d'écrire différente de la manière de prononcer : & c'est de là que la manière d'écrire n'a jamais suivi que de loin la manière de prononcer; & l'on peut assurer que l'usage qui est aujourdhui conforme à l'ancienne Orthographe, est fort différent de celui qui étoit autrefois le plus suivi. Il n'y a pas cent ans qu'on écrivoit *il ha*, nous écrivons *il a*; on écrivoit *il est nai*, *ils sont nais*, *nati*, nous écrivons *ils sont nés* : *soubs*, nous écrivons *sous*; *treuve*, nous écrivons *trouve*, &c.

3°. Il faut bien distinguer la prononciation d'avec l'Orthographe : la prononciation est l'effet d'un certain concours naturel de circonstances. Quand une fois ce concours a produit son effet, & que l'usage de la prononciation est établi, il n'y a aucun particulier qui soit en droit de s'y opposer, ni de faire des remontrances à l'usage. Mais l'Orthographe est un pur effet de l'art; tout art a sa fin & ses principes, & nous sommes tous en droit de représenter qu'on ne suit pas les principes de l'art, qu'on n'en remplit pas la fin, & qu'on ne prend point les moyens propres pour arriver à cette fin.

Il est évident que notre *Alphabet* est défectueux, en ce qu'il n'a pas autant de caractères que nous avons de sons dans notre prononciation. Ainsi, ce que nos pères firent autrefois quand ils voulurent établir l'art d'écrire, nous sommes en droit de le faire aujourdhui pour perfectionner ce même art; & nous pouvons inventer un *Alphabet* qui rectifie tout ce que l'ancien a de défectueux. Pourquoi ne pourroit-on pas faire dans l'art d'écrire ce que l'on a fait dans tous les autres arts? Fait-on la guerre, je ne dis pas comme on la faisoit du temps d'Alexandre, mais comme on la faisoit du temps même de Henri IV? On a déja changé dans les petites écoles la dénomination des lettres; on dit *be*, *fe*, *me*, *ne*: on a enfin introduit, quoiqu'avec bien de la peine, la distinction de l'*u* voyelle & de l'*v* consonne, qu'on appelle *ve*, & qu'on n'écrit plus comme on écrit l'*u* voyelle; il en est de même du *j*, qui est bien différent de l'*i* : ces distinctions sont très-modernes; elles n'ont pas encore un siècle; elles sont suivies généralement dans l'Imprimerie. Il n'y a plus que quelques vieux écrivains qui n'ont pas la force de se défaire de leur ancien usage : mais enfin la distinction dont nous parlons étoit raisonnable; elle a prévalu.

Il en seroit de même d'un *Alphabet* bien fait, s'il étoit proposé par les personnes à qui il convient de le proposer, & que l'autorité qui préside aux petites écoles, ordonnât aux maîtres d'apprendre à leurs disciples à le lire.

Je prie les personnes qui sont d'abord révoltées à de pareilles propositions, de considérer :

I. Que nous avons actuellement plus de quatre *Alphabets* différents, & que nos jeunes gens à qui on a bien montré à lire, lisent également les ouvrages écrits selon l'un ou selon l'autre de ces *Alphabets* : les *Alphabets* dont je veux parler sont,

1°. Le romain, où l'*a* se fait ainsi a.

3°. L'italique, *a*.

3°. L'*Alphabet* de l'écriture que les maîtres appellent françoiſe, ronde, ou financière.

4°. L'*Alphabet* de la lettre bâtarde.

5°. L'*Alphabet* de la coulée.

Je pourrois même ajouter l'*Alphabet* gothique.

II. La lecture de ce qui eſt écrit ſelon l'un de ces *Alphabets*, n'empêche pas qu'on ne liſe ce qui eſt écrit ſelon un autre *Alphabet*. Ainſi, quand nous aurions encore un nouvel *Alphabet* & qu'on apprendroit à le lire à nos enfants, ils n'en liroient pas moins les autres livres.

III. Le nouvel *Alphabet* dont je parle ne détruiroit rien ; il ne faudroit pas pour cela *brûler tous les livres*, comme diſent certaines perſonnes ; le caractère romain fait-il brûler les livres écrits en italique ou autrement? Ne lit-on plus les livres imprimés il y a 80 ou 100 ans, parce que l'Orthographe d'aujourdhui eſt différente de celle de ce temps-là? Et ſi l'on remonte plus haut, on trouvera des différences bien plus grandes encore, & qui ne nous empêchent pas de lire les livres qui ont été imprimés ſelon l'Orthographe alors en uſage.

Enfin cet *Alphabet* rendroit l'Orthographe plus facile, la prononciation plus aiſée à apprendre, & feroit ceſſer les plaintes de ceux qui trouvent tant de contrariétés entre notre prononciation & notre Orthographe, qui préſente ſouvent aux yeux des ſignes, différents de ceux qu'elle devroit préſenter ſelon la première deſtination de ces ſignes.

On oppoſe que les réformateurs de l'Orthographe n'ont jamais été ſuivis ; je réponds :

1°. Que cette réforme n'eſt pas l'ouvrage d'un particulier.

2°. Que le grand nombre de ces réformateurs fait voir que notre Orthographe a beſoin de réforme.

3°. Que notre Orthographe s'eſt bien réformée depuis quelques années.

4°. Enfin, c'eſt un ſimple *Alphabet* de plus que je voudrois qui fût fait & autoriſé par qui il convient ; qu'on apprît à le lire, & qu'il y eût certains livres écrits ſuivant cet *Alphabet* ; ce qui n'empêcheroit pas plus de lire les autres livres, que le caractère italique n'empêche de lire le romain.

Alphabet, en terme de *Polygraphie*, ou *Stéganographie*, c'eſt le double du chiffre que garde chacun des correſpondants qui s'écrivent en caractères particuliers & ſecrets dont ils ſont convenus. On écrit en une première colonne l'*Alphabet* ordinaire, & vis à vis de chaque lettre, on met les ſignes ou caractères ſecrets de l'*Alphabet* polygraphe, qui répondent à la lettre de l'*Alphabet* vulgaire. Il y a encore une troiſième colonne où l'on met les lettres nulles ou inutiles, qu'on n'a ajoutées que pour augmenter la difficulté de ceux entre les mains de qui l'écrit pourroit tomber. Ainſi l'*Alphabet* polygraphe eſt la clef dont les correſpondants ſe ſervent pour déchiffrer ce qu'ils s'écrivent. *J'ai égaré mon* Alphabet, *faiſons-en un autre.*

L'art de faire de ces ſortes d'*Alphabets* & d'apprendre à les déchiffrer, eſt appelé *Polygraphie* & *Stéganographie*, du grec στεγανὸς, *caché*, venant de στέγω, *tego*, je cache. Cet art étoit inconnu aux anciens ; ils n'avoient que la *cytale laconique*. C'étoient deux cylindres de buis fort égaux ; l'un étoit entre les mains de l'un des correſpondants, & l'autre en celles de l'autre correſpondant. Celui qui écrivoit tortilloit ſur ſon rouleau une lanière de parchemin, ſur laquelle il écrivoit en long ce qu'il vouloit ; enſuite il l'envoyoit à ſon correſpondant qui l'appliquoit ſur ſon cylindre ; en ſorte que les traits de l'écriture ſe trouvoient dans la même ſituation en laquelle ils avoient été écrits ; ce qui pouvoit aiſément être deviné : les modernes ont uſé de plus de rafinements.

On donne auſſi le nom d'*Alphabet* à quelques livres où certaines matières ſont écrites ſelon l'ordre alphabétique. L'*Alphabet* de la France eſt un livre de Géographie, où les villes de France ſont décrites par ordre alphabétique. *Alphabetum Auguſtinianum*, eſt un livre qui contient l'hiſtoire des monaſtères des auguſtins, par ordre alphabétique. (*M.* DU *MARSAIS.*)

ALPHABÉTIQUE, adj. (*Gram.*), qui eſt ſelon l'ordre de l'alphabet, *table alphabétique*. Les dictionnaires ſont rangés ſelon l'ordre *alphabétique* ; mais on a tort de ne pas ſéparer les mots qui commencent par *i* de ceux qui commencent par *j* ; enſorte qu'on trouve *ïambe* ſous la même lettre que *jambe*. Il en eſt de même des mots qui commencent par *u*, ils ſont confondus avec ceux qui commencent par *v* ; en ſorte qu'*urbanité* ſe trouve après *vrai*, &c. Aujourdhui que la diſtinction de ces lettres eſt obſervée exactement, on devroit y avoir égard dans l'arrangement *alphabétique* des mots. (*M.* DU *MARSAIS.*)

(N.) AMAHIRIQUE. C'eſt le nom qu'on donne à la langue actuelle des abyſſins ou éthiopiens, nommée ainſi de la contrée *Amhara* ; elle eſt commune à tout l'Empire, & porte le titre de *Langue royale*. Outre cette langue, il y a d'autres dialectes dans les différentes provinces. *Voyez*, dans les *Mémoires de l'Académie des Inſcriptions*, tome 36 : un *Mémoire* de M. de Guignes ſur les langues orientales. (*L'ÉDITEUR.*)

(N.) AMANT, GALANT. *Syn.*

Il me ſemble que le mot de *Galant*, dans le ſens où il eſt ſynonyme avec *Amant*, n'eſt plus ſi en uſage qu'il l'étoit autrefois, & que celui-ci s'eſt ſeul emparé de la place. Je ne doute pas que la préférence ne vienne des idées acceſſoires qui les caractériſent, & qui repréſentent un *Amant* comme quelque choſe de permis & de plus honnête que n'eſt un *Galant* : car le premier parle au cœur, & ne demande que d'être aimé ; le ſecond s'a-

dresse au corps, & veut être favorisé. On peut être l'un & l'autre sans aimer véritablement, & uniquement par des vûes d'intérêt. Une laide fille qui est riche, est sujette à trouver de tels *Amants;* & une vieille femme qui paye, peut avoir de pareils *Galants*.

Un homme se fait *Amant* d'une personne qui lui plaît; il devient le *Galant* de celle à qui il plaît: dans le premier cas, il peut n'avoir aucun retour; dans le second, il en a toujours.

Les *Amants* font honneur aux dames, & flattent leur amour propre; elles ne les souffrent souvent que par vanité, & demandent en eux de la constance. Les *Galants* leur font plaisir, & fournissent matière à la chronique scandaleuse; elles se les donnent par choix, & veulent qu'ils soient discrets.

Une fille bien élevée ne doit jamais souffrir auprès d'elle d'autres *Amants* que ceux que ses parents agréent. Une femme adroite & prudente fait mettre son *Galant* au rang des amis de son mari. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) AMASSER, ACCUMULER. *Syn.*

On commence par *amasser;* ensuite on *accumule*: c'est pourquoi on dit, *Amasser* du bien, *Accumuler* des richesses.

Autant qu'il est sage d'*amasser* pour jouïr, autant y a-t-il de sottise à se priver de la jouissance pour *accumuler*. (*L'abbé* GIRARD.)

* AMATEUR, s. m. (*Belles-Lettres.*) Ce seroit une classe d'hommes précieuse aux Arts & aux Lettres, que celle qui, par un goût naturel, plus ou moins éclairé, mais sincère & juste, jouiroit de leurs productions, s'intéresseroit à leur gloire, &, selon ses divers moyens, encourageroit leurs travaux. C'est réellement ainsi qu'un petit nombre d'ames sensibles aiment les Lettres & les Arts, sans que la vanité s'en mêle. Heureux l'écrivain qui peut avoir de pareils *Amateurs* pour conseils & pour juges! Non seulement ils l'éclairent sur les fautes qui lui échappent: mais, comme il les a sans cesse présents devant les yeux en écrivant, il en devient plus difficile & plus sévère envers lui-même; & le pressentiment de leur goût règle & détermine le sien. Despréaux avoit pour amis le prince de Conti, le marquis de Tresmes, Bossuet, Bourdaloue, Arnauld, l'abbé de Châteauneuf, le président de Lamoignon, d'Aguesseau, depuis chancelier: ils étoient pour lui, ce qu'étoient pour Térence Lélius & Scipion. Aussi Térence & Despréaux sont-ils les écrivains les moins négligés de leurs siècles. Le goût de Despréaux, formé à cette école, put former celui de Racine; & en lui apprenant à écrire pour le petit nombre, il lui apprit à écrire pour la postérité.

Mais la foule des *Amateurs* est composée d'une espèce d'hommes qui, n'ayant par eux-mêmes ni qualités ni talents qui les distinguent, & voulant être distingués, s'attachent aux Arts & aux Lettres, comme le gui au chêne, ou le lierre à l'ormeau.

Cette espèce parasite n'apporte dans ce commerce que de la vanité, de fausses lumières, des prétentions ridicules, & des manœuvres souvent déshonorantes, toujours désolantes pour les Lettres & pour les Arts. Juges superficiels & tranchants, leur manie est de protéger: & comme les grands talents sont communément accompagnés d'une certaine élévation d'ame, qui répugne aux protections vulgaires, qui les repousse, ou du moins les néglige; ces faux *Amateurs* ne trouvent, que dans l'extrême médiocrité, la complaisance, l'adulation, la bassesse qui leur convient: ils protègent donc ce qui se présente, n'ayant pas à choisir; & de là les brigues, les cabales, pour élever leurs esclaves au dessus des hommes libres, qu'ils détestent parce qu'ils en sont méprisés. Ils ne peuvent leur ôter la gloire; mais ils n'ont que trop souvent assez de crédit, pour leur dérober tous les autres prix du talent.

C'est encore pis, lorsqu'ils s'attachent à un homme de génie, pour se donner une existence & un reflet de considération: ils se constituent ses valets les plus bassement dévoués; ils se passionnent pour lui d'un fanatisme de commande, & d'un enthousiasme froidement outré; ils couvrent de ce zèle toutes leurs haines pour les autres talents; ils semblent les trainer aux pieds de leur idole; & en feignant d'élever un grand homme, de qui leur culte est méprisé, ils croient mettre au dessous d'eux tout ce qui est au dessous de lui. Ils se permettent pour lui, à son insu & à sa honte, des manèges dont il n'a pas besoin & dont il rougiroit; ils croient devoir étouffer des rivaux qu'il n'a pas à craindre; ils lui attribuent la bassesse de leurs pensées & de leurs sentiments; sont pour lui envieux, fourbes, méchants & lâches; le rendent lui-même suspect d'être l'instigateur & le complice de leurs pratiques odieuses; & le déshonorent, s'il est possible, en affectant de le servir.

A l'égard des Lettres, l'*Amateur* s'appelle plus communément *Connoisseur;* & malheur au siècle où cette engeance abonde. Ce sont les fléaux des talents & du goût; ils veulent avoir tout prévu, tout dirigé, tout inspiré, tout vu, revu, & corrigé. Ennemis irréconciliables de qui néglige leurs avis, & tyrans de qui les consulte, leurs décisions sont des lois, qu'ils font un crime à l'écrivain de n'avoir pas religieusement observées. Tous les succès sont dûs à leurs conseils, & tous les revers sont la peine de n'avoir pas voulu les croire: mais en les écoutant, on n'en est pas plus sûr de se les rendre favorables; & ce qu'ils ont approuvé la veille avec le plus d'enthousiasme, ils le condamnent le lendemain, si le Public ne le goûte pas. *Le Public a raison, ils ont pensé de même, ils ont prédit que cela déplairoit, on n'a pas voulu les entendre.* Les plus adroits, lorsqu'ils sont consultés, gardent sur les endroits critiques un silence mys-

térieux, ou prononcent comme les oracles, en se ménageant, par l'ambiguïté de leurs réponses, les deux envers d'une opinion qu'ils laissent flotter jusqu'à l'évènement, afin de ne pas se compromettre.

En fait de Musique, de Peinture, *&c.* l'*Amateur* ne s'érige qu'en juge du talent, & ce n'est là qu'un demi-mal; mais, en fait de Littérature, il croit rivaliser avec le talent même, & en est jaloux en secret. Il n'est pas possible de se croire peintre, musicien, statuaire, si on ne l'est pas: mais pourquoi l'*Amateur* ne seroit-il pas bel-esprit autant & plus que l'écrivain? S'il ne produit rien, ce n'est pas le talent, c'est la volonté qui lui manque; il auroit fait au moins ce qu'il a inspiré, s'il eût voulu s'en donner la peine.

De là ce sentiment d'envie contre les talents qui s'élèvent, & cette haine des vivants, qui lui fait exalter les morts. Qui, plus que moi, vous dira-t-il, est passionné pour les Lettres? Voyez avec quelle chaleur je me transporte d'admiration pour ces hommes de génie, qui, malheureusement, ne sont plus! Ils ne sont plus: mais s'ils étoient encore, ils auroient à ses yeux le tort de s'élever sans lui, de briller devant lui, de l'offusquer, de lui faire sentir une supériorité humiliante: autant de crimes pour la vanité.

Ainsi, les prétendus amis des Lettres ne sont rien moins, le plus souvent, que les amis de ceux qui les cultivent. Les vrais amis des talents sont ceux, qui les jugent par sentiment & sans prétendre les juger; qui ne demandent qu'à jouïr, qu'à être amusés, éclairés, ou agréablement émus; qui, sans connoître l'homme, s'en tiennent à l'ouvrage, en profitent s'il est utile, s'en amusent s'il est amusant, & n'ont point la cruelle & ridicule vanité d'être jaloux du bien qu'il leur fait, ou envieux du plaisir qu'il leur cause.

(¶ Une façon, pour les gens de Lettres, de ménager l'amour propre de l'*Amateur* à prétentions, seroit de se mettre pour lui au rang des morts, je veux dire, de vivre obscurs & retirés, en sorte que, dans le monde, il ne rencontrât que leurs livres, & qu'il n'eût jamais avec leur personne ni débats d'opinions, ni assaut de raison, de goût, & de lumières, ni aucune espèce de rivalité à soutenir: alors sa vanité n'ayant rien à démêler avec eux face à face, il leur pardonneroit peut-être une existence idéale qui ne lui feroit plus d'ombrage. Mais s'il les trouve dans le monde; s'il les y voit estimés, applaudis; s'ils lui enlèvent l'attention; si leur esprit a quelquefois le malheur d'éclipser le sien; s'ils ont sur tout un caractère qui ne se plie pas assez aux complaisances, aux déférences, aux adulations qu'il exige; ils sont perdus dans son opinion; ils peuvent compter sur sa haine; il les dénonce comme des hommes d'une présomption, d'un orgueil, d'une arrogance insupportable, comme des hommes qu'on ne peut trop rabaisser & humilier. Il les a soupçonnés de croire valoir mieux que lui: c'est assez; il affirmera qu'ils n'estiment rien tant qu'eux-mêmes; que, du côté des rangs & des conditions, ils n'admettent à leur égard nulle espèce d'inégalité, & que, du côté des talents, ils pensent avoir surpassé tout ce qu'il y a de plus illustre. Sur ces deux points, il leur attribue toutes les sottises qu'il imagine, & il a bien de quoi en être libéral.

Je ne serois donc pas surpris que, dans un siècle où les gens de Lettres se seroient trop répandus, & où cette espèce d'envieux secrets, & honteux de l'être, se seroit trop multipliée, ce fût la principale cause de l'animosité qu'un certain monde auroit conçue contre les talents littéraires, & de la protection clandestine & sourde que l'on accorderoit à leurs plus insolents & plus vils détracteurs.) (*M.* Marmontel.)

* AMBAGES. s. f. pl. Amas confus de paroles obscures & entortillées, dont on a peine à démêler le sens; long circuit, verbiage ennuyeux, qui, loin d'éclaircir ce dont il s'agit, semble au contraire redouter la clarté & ne vouloir au plus être entendu qu'à demi.

Il y a des gens assez sots pour se faire même un mérite de ne parler jamais sans de longues *Ambages*. Eh! si vous craignez d'être entendu, taisez-vous; rien de plus sûr pour vous, rien de plus agréable pour nous, que le parti que vous propose Scévole de Sainte Marthe:

Quid juvat obscuris involvere scripta latebris?
Ne pateant animi sensa, tacere potes.

Si ce que vous avez à dire est vrai, juste, raisonnable; expliquez-vous nettement & sans détour: si vous ne savez pas mieux dire, je vous plains, mais tâchez de vous instruire. (*M.* Beauzée.)

(N.) AMBASSADEUR, ENVOYÉ, DÉPUTÉ. *Synonymes.*

Les *Ambassadeurs* & les *Envoyés* parlent & agissent au nom de leurs Souverains: avec cette différence, que les premiers ont une qualité représentative attachée à leur titre; & que les seconds ne paroissent que comme simples ministres autorisés, & non représentants. Les *Députés* peuvent être adressés à des Souverains; mais ils n'ont de pouvoirs & ne parlent qu'au nom de quelque société subalterne ou corps particulier.

Les fonctions d'*Ambassadeur*, & d'*Envoyé*, tiennent au ministère: & celles de *Député* sont dans l'ordre d'agent.

La magnificence convient à l'*Ambassadeur*. L'habileté dans la négociation fait le mérite de l'*Envoyé*. Le talent de la parole semble être le partage du *Deputé*. (*L'abbé* Girard.)

AMBIGU. adj. *Gramm.* Ce mot vient de *ambo*, deux, & de *ago*, pousser, mener. Un terme *ambigu*, présente à l'esprit deux sens différents. Les réponses des anciens oracles étoient toujours

ambigües; & c'étoit dans cette ambiguïté que l'oracle trouvoit à se défendre contre les plaintes du malheureux qui l'avoit consulté, lorsque l'évènement n'avoit pas répondu à ce que l'oracle avoit fait espérer selon l'un des deux sens. *Voyez* AMPHIBOLOGIE. (*M. DU MARSAIS.*)

(N.) AMBIGUÏTE. s. f. Incertitude sur le vrai sens d'une expression : ce qui peut venir, ou de ce que l'expression, trop générale, présente nécessairement un sens indéterminé & par là incertain; ou de ce que la phrase embarrasse l'esprit par un tour amphibologique, qui la rend équivoque ou louche. C'est donc un vice d'élocution opposé à la perspicuïté, qui est le mérite essenciel de tout discours.

I. Dans la scène du *Cid*, où Rodrigue appelle en duel le comte de Gormas, on voit dans les réponses de celui-ci une *Ambiguïté* affectée, qui tient à des expressions générales :

RODRIGUE.

Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance & l'honneur de son temps? le sais-tu?

LE COMTE.

Peut-être.

RODRIGUE.

Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang? le sais-tu?

LE COMTE.

Que m'importe?

RODRIGUE.

A quatre pas d'ici je te le fais savoir.

Ces derniers mots sont un défi très-clair & sans *Ambiguïté*.

La troisième scène du premier acte de l'*École des maris* affecte aussi, dans les réponses brusques de Sganarelle à Valère, une généralité qui laisse ce dernier dans la perplexité où il étoit avant cette conversation : *cela se peut*, *soit*, *je le crois*, *c'est bien fait*, *que m'importe*, *si je vous*, &c.

II. L'*Ambiguïte* qui naît de l'amphibologie, consiste en ce que la phrase est ou paroît être susceptible d'un double sens grammatical; ce qui la rend équivoque ou louche.

1. Celle qui est effectivement susceptible de deux sens, est équivoque. Ainsi, il y a *Ambiguïté* dans cette phrase amphibologique, *Quel ennemi a tué mon frère?* parce que ce tour est équivoque, *quel ennemi* & *mon frère* pouvant être également sujets du verbe *a tué*, & objets de l'action de ce verbe. Il faut corriger ce vice de construction en disant, *Quel est l'ennemi qu'a tué mon frère*, ou *qui a tué mon frère?* selon que *mon frère* doit être le sujet ou le complément objectif du verbe *a tué*.

Il est bon de remarquer que l'*Ambiguïté* qu'on relève ici ne vient pas précisément du tour; car il n'y en a aucune quand on dit par le même tour, *Quel livre a lu mon frère?* c'est qu'il est certain qu'il n'y a que *mon frère* qui puisse *avoir lu*.

2. Une phrase qui paroît d'abord susceptible de deux sens, quoiqu'elle n'en ait & ne puisse en avoir qu'un, est une phrase louche. Ainsi, il y a *Ambiguïté* dans cette phrase : *L'orateur arrive à sa fin, qui est de persuader, d'une façon toute particulière.* » L'intention de celui qui parle ainsi, est » que ces mots, *d'une façon toute particulière*, se » rapportent à ceux-ci, *à sa fin*; & néanmoins » comme ils sont placés, il semble qu'ils se rap- » portent à *persuader* : il faudroit donc dire, *L'ora-* » *teur arrive, d'une façon toute particulière, à* » *sa fin, qui est de persuader.* » (Vaugelas. *Rem.* 549.)

Cette phrase, proposée par Vaugelas, est louche en effet, à cause de l'incertitude du rapport de ces mots, *d'une façon toute particulière*; mais la correction a peut-être encore le même vice, par le rapprochement de ces mots, *d'une façon toute particulière*, *à sa fin* : on éviteroit toute *Ambiguïté* en disant, *La fin de l'orateur est de persuader, & il y arrive d'une façon toute particulière.*

De quelque manière que l'amphibologie amène l'*Ambiguïté* dans le discours, elle a l'espèce de vice la plus condannable; puisqu'elle pèche contre la perspicuïté, qui est, selon Quintilien & suivant la raison, la première qualité du discours : il faut donc corriger ce qui est louche, en rectifiant la construction; & éclaircir ce qui est équivoque, en déterminant d'une manière précise l'application des termes trop généraux. Sans cette attention, la poésie même la plus sublime n'est point à l'abri des reproches d'un goût épuré. Dans le *Polyeucte* (I. 1.) Néarque, pour animer son ami, qui veut différer son batême au lendemain, lui parle ainsi :

Avez-vous cependant une pleine assûrance
D'avoir assez de vie ou de persévérance?
Et Dieu, qui tient votre ame & vos jours dans sa main,
Promet-il à vos vœux de le vouloir demain?

» Est-ce Dieu, remarque M. de Voltaire, qui » promet de vouloir demain, ou qui promet que » Polyeucte voudra? Un écrivain ne doit jamais » tomber dans ces amphibologies; on ne les permet » plus. « Jamais le bon goût ne les a permises ni n'a dû les permettre. (*Voyez* AMPHIBOLOGIE, ÉQUIVOQUE, LOUCHE.)

Souvent l'*Ambiguïté* peut naître de l'omission d'une simple virgule. A la naissance du Baïanisme, l'Université de Louvain députa au pape Pie V, pour sçavoir où devoit être mise une virgule, qui, selon qu'elle étoit placée, donnoit des sens très-différents à une proposition essencielle dans sa bulle du 1. Octobre 1567. *Voyez* PONCTUATION. (*M. BEAUZÉE.*)

* AMÉNITÉ, s. f. *Belles-Lettres.* C'est, dans le

caractère, dans les mœurs, ou dans le langage, une douceur accompagnée de politesse & de grâce. L'*Aménité* prévient, elle attire, elle engage, elle fait souhaiter de vivre avec celui qui en est doué.

Un peuple sauvage peut avoir de la douceur; mais l'*Aménité* n'appartient qu'à un peuple civilisé.

La société des hommes entre eux, & sans les femmes, auroit trop de rudesse; ce sont elles, qui, par l'émulation d'agréments qu'elles leur inspirent, leur donnent de l'*Aménité*.

Aménité se dit aussi, & dans le même sens, du style d'un écrivain; & cette qualité convient particulièrement au familier noble, & aux ouvrages de sentiment. Le style d'Ovide, celui d'Anacréon, celui de Fontenelle est plein d'*Aménité*. On peut aussi le dire du style héroïque; & c'est une des qualités de la prose du *Télémaque*.

(¶ Un modèle d'*Aménité*, chez les anciens, ce sont les Dialogues de Cicéron sur l'orateur. Il n'y eut jamais d'entretien littéraire plus animé; il n'y en eut jamais de plus doux : c'est à la fois un monument d'éloquence & d'urbanité. Qui peut, en lisant ces Dialogues, ne pas sentir un désir très-vif d'être sous ce platane, sous ce portique de Tusculum, où les plus éloquents des romains s'expliquent sur leur art, chacun avec une modestie aimable en parlant d'eux-mêmes, & avec une estime sentie & motivée, quelquefois avec un enthousiasme sincère, quand ils parlent de leurs rivaux? Partout de la chaleur, partout de la lumière. C'est une discussion profonde, mêlée de raison, d'enjouement, & de grâce. C'est enfin, ce qui est si rare, de la contrariété sans aigreur & sans amertume, de la politesse sans fard, de la louange sans fadeur. Que n'avons-nous sur l'art du théâtre un pareil entretien entre Corneille, Molière, & Racine, composé par Voltaire! Cet ouvrage apprendroit aux jeunes gens à travailler & à disputer.) (*M. Marmontel.*)

(N.) AMHARIQUE. Il y a dans la langue éthiopienne deux alphabets : l'un nommé *Amharique*, qui est composé de 33 lettres; l'autre appelé *Axumique*, qui n'en a que 26. *Voyez*, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, tome 36, un *Mémoire* de M. de Guignes sur les langues orientales. (*L'Éditeur.*)

(N.) AMITIÉ, AMOUR, TENDRESSE, AFFECTION, INCLINATION. *Syn.*

Ce sont des mouvements de cœur favorables à l'objet vers lequel ils se portent; & distingués entre eux, ou par le principe qui les produit, ou par le but qu'ils se proposent, ou par le degré de force qu'ils ont.

Les deux premiers l'emportent sur les autres par la véhémence du sentiment; ce qui leur donne plus d'action : avec cette différence, que l'*Amour* agit avec plus de vivacité; & l'*Amitié*, avec plus de fermeté & de constance. Celle-ci triomphe quelquefois de la concurrence; mais bien plus rarement que l'autre, qui prend toujours le dessus chez les amis vulgaires, & ne souffre d'être dominé par l'*Amitié* que chez les personnes essenciellement raisonnables & vertueuses.

L'*Amitié* se forme avec le temps, par l'estime, par la convenance des mœurs, & par la sympathie de l'humeur : elle se propose cette douceur de la vie qui se trouve dans un commerce sûr, dans une confiance bien placée, & dans une ressource assurée de consolation & d'appui au besoin. Sa conduite n'a rien dont on puisse rougir; ses liens sont gracieux; sa manifestation est héroïque.

L'*Amour* se forme sans examen & sans réflexion : il est pour l'ordinaire l'effet d'un coup d'œil, & surprend le cœur au moment qu'on s'y attend le moins. Il se nourrit des espérances flatteuses d'une parfaite satisfaction & d'une suprême volupté, suggérées par les sens. Cherchant à se cacher, il se montre involontairement : ses mouvements sont quelquefois convulsifs, & paroissent, aux yeux des indifférents, tantôt extravagants, tantôt ridicules. C'est une cause assez fréquente de sottises pour soi-même & d'injustices envers les autres.

L'*Ami* souffre l'*Amant* : il n'en est point scandalisé, lorsque la conduite en est sage. Mais l'*Amant* est toujours inquiet sur l'*Ami*; il le craint, il tâche de le ruiner : & les novices, donnant dans le piège, perdent de solides *Amis* pour se trop livrer à un *Amant* jaloux, qui les abandonne ensuite; de sorte qu'au bout de quelque temps, elles se trouvent privées de l'un & de l'autre.

La *Tendresse* est moins une action qu'une situation du cœur; elle en rabat la fierté, en amollit le courage, & va quelquefois jusqu'à la foiblesse : les femmes en sont plus susceptibles que les hommes. Son but paroît très-désintéressé, toute l'attention s'y portant vers l'objet sans retour sur soi-même. La sensibilité en fait le caractère : la joie, les larmes en sont les suites assez fréquentes; & même les défaillances, selon les cas & l'état où se trouve ce qui excite ces mouvements de *Tendresse*.

L'*Affection* est moins forte & moins active que l'*Amitié*, & plus tranquille que l'*Amour* : elle est la suite assez ordinaire de la parenté & de l'habitude : elle rend la société gracieuse pour le goût qu'elle y fait prendre, & en bannit la gêne du pur cérémonial.

L'*Inclination* n'est pas dans le cœur une situation décidée, ni bien formée : c'est plus tôt une disposition à aimer, qui vient de quelque chose qui plaît dans l'objet vers lequel elle se porte; & ce quelque chose est toujours à nos yeux un agrément ou du corps ou du caractère. Cultivée, elle peut devenir *Amour* ou *Amitié*, selon le goût des personnes, & les circonstances de leur état & de leurs mœurs.

Le temps, qui ruine tout, fortifie l'*Amitié* : elle n'a guère d'autre terme que le tombeau, qui n'empêche pas même que la personne qui ne peut plus la

ſentir, ne puiſſe continuer d'en être l'objet tant que ſon *Ami* lui ſurvit.

L'*Amour* s'uſe en vieilliſſant. Il eſt périodique, parce qu'il doit tout au goût, que l'habitude émouſſe & que la variété des objets rend le jouet du caprice.

La *Tendreſſe* n'exiſte qu'autant que l'*Amour* propre ſe néglige. L'âge, en rappelant les vieillards entièrement à eux-mêmes, leur fait perdre la ſenſibilité pour les autres.

Le commerce habituel ſoutient l'*Affection*: l'abſence continuée la réduit à rien, ou à bien peu de choſe.

L'*Inclination* eſt une impreſſion ſi légère, qu'elle paſſe preſque au moment qu'on ceſſe de voir: & ſi le mérite de l'objet ou la découverte de quelque choſe de flatteur la ſoutient, elle ne reſte pas long temps à ſe transformer en quelqu'un de ces autres ſentiments que je viens de définir. (*L'abbé* Girard.)

(N.) AMOUR, AMOURETTE. *Syn.*

La différence qu'il y a du ſérieux au badin à l'égard d'un même objet, fait celle de l'*Amour* & de l'*Amourette*. Celle-ci amuſe ſimplement, & celui-là occupe.

L'*Amour* fait tout l'eſprit ou toute la ſottiſe de la plupart des femmes: les hommes d'un grand génie s'y livrent rarement; mais ils donnent ſouvent leurs loiſirs aux *Amourettes*. (*L'abbé* Girard.)

* AMOUR DE SOI, AMOUR PROPRE. *Syn.*

Quelques écrivains ont diſtingué avec ſageſſe l'*Amour propre* & l'*Amour de nous-mêmes*. Avec l'*Amour de nous-mêmes*, diſent-ils, on cherche hors de ſoi ſon bonheur, on s'aime hors de ſoi plus que dans ſon exiſtence propre, on n'eſt point ſoi-même ſon objet. L'*Amour propre*, au contraire, ſubordonne tout à ſes commodités & à ſon bien-être; il eſt à lui-même ſon objet & ſa fin. De ſorte qu'au lieu que les paſſions qui viennent de l'*Amour de nous-mêmes* nous donnent aux choſes, l'*Amour propre* veut que les choſes ſe donnent à nous & ſe fait le centre de tout. (*L'abbé Yvon.*)

¶ De tous les penchants donnés par la nature, le premier, le plus vrai, le plus conſtant, celui qui eſt la ſource de tous les autres & qui les renferme tous, celui qui naît & qui meurt avec nous, qui eſt l'ame & la vie de tout être intelligent & ſenſible, qui bien ou mal dirigé forme nos vertus ou nos vices, c'eſt l'*Amour de ſoi*. Éclairé ſur ſes véritables intérêts, il concilie ſon bonheur avec le bonheur de tous les autres, & ne cherche à nous rendre heureux qu'en agiſſant de manière que tous les autres le ſoient avec nous: alors, comme tout tend au même but, tout lui prête la main dans l'exécution d'un ſi noble, d'un ſi juſte deſſein: & il eſt bien difficile qu'il trouve quelque oppoſition dans ſa marche; ou, s'il en trouve, il eſt bien rare que, parmi nos ſemblables, le plus grand nombre ne lui donnent pas le moyen de la vaincre.

Mais cet *Amour* vient-il à ſe dérégler? Ce n'eſt plus l'*Amour* bienfaiſant & équitable *de nous-mêmes* & des autres: c'eſt l'*Amour propre*, injuſte & excluſif; c'eſt la vanité, c'eſt l'orgueil, principe de tous maux, comme il eſt la ſource de tous nos crimes.

L'*Amour de ſoi*, ſage & bien ordonné, met chacun à ſa place dans le vaſte Tout dont il fait partie, & s'y met lui-même. L'*Amour propre*, au contraire, ſe fait centre de tout ce qui l'environne; s'arroge des droits & des privilèges; ſe compare aux autres, & ſe préfère; tourne tout à ſon profit; ne connoît de bornes que ſes forces, & préſume toujours en leur faveur; lutte contre tous les intérêts; & ne s'apperçoit pas que, dans ce conflit de volontés & de pouvoirs, tous ſe flattant au même titre d'avoir les mêmes droits que lui, il en réſulte une guerre de lui ſeul contre tous & de tous contre lui, dont il ſera néceſſairement la victime. C'eſt cet *Amour propre* inſenſé, qui enfante les vains projets; qui donne le branle à toutes les autres paſſions; qui met en jeu tous les reſſorts & ſe ſert de toutes les injuſtices, pour parvenir au but qu'il ſe propoſe: c'eſt lui qui trouble, qui diviſe, pour mieux envahir; qui ſappe le trône & renverſe le monarque, pour régner à ſa place; qui briſe l'autel & s'attaque au Dieu qu'on révère, pour ſe faire adorer lui-même; qui bouleverſera le monde, pour s'en faire le maître, & finira par s'enſevelir ſous ſes ruines.) (*L'abbé* Gérard. *Égarements de la Raiſon.* Tom. I. Lettr. xjv.)

(N.) AMOUR, GALANTERIE. *Syn.*

L'*Amour* eſt plus vif que la *Galanterie*: il a pour objet la perſonne: il fait qu'on cherche à lui plaire dans la vûe de la poſſéder, & qu'on l'aime autant pour elle-même que pour ſoi: il s'empare bruſquement du cœur, & doit ſa naiſſance à un je ne ſais quoi d'indéfiniſſable, qui entraîne les ſentiments & arrache l'eſtime avant tout examen & ſans aucune information. La *Galanterie* eſt une paſſion plus voluptueuſe que l'*Amour*: elle a pour objet le ſexe: elle fait qu'on noue des intrigues dans le deſſein de jouïr, & qu'on aime plus pour ſa propre ſatisfaction que pour celle de ſa maitreſſe: elle attaque moins le cœur que les ſens, & doit plus au tempérament & à la complexion qu'au pouvoir de la beauté, dont elle démêle pourtant le détail, & en obſerve le mérite avec des yeux plus connoiſſeurs ou moins prévenus que ceux de l'*Amour*.

L'un a le pouvoir de rendre agréables à nos yeux les perſonnes qui plaiſent à celle que nous aimons, pourvu qu'elles ne ſoient pas du nombre de celles qui peuvent exciter notre jalouſie. L'autre nous engage à ménager toutes les perſonnes qui ſont capables de ſervir ou de nuire à nos deſſeins, juſqu'à

notre rival même, si nous voyons jour à en pouvoir tirer avantage.

Le premier ne laisse pas la liberté du choix : il commande d'abord en maître, & règne ensuite en tyran, jusqu'à ce que les chaînes soient usées par la longueur du temps, ou qu'elles soient brisées par l'effort d'une raison puissante ou par le caprice d'un dépit soutenu. La seconde permet quelquefois qu'une autre passion décide de la préférence : la raison & l'intérêt lui servent souvent de frein, & elle s'accommode aisément à notre situation & à nos affaires.

L'*Amour* nous attache uniquement à une personne & lui livre notre cœur sans aucune réserve ; en sorte qu'elle le remplit entièrement, & qu'il ne nous reste que de l'indifférence pour tous les autres, quelque beauté & quelque mérite qu'elles ayent. La *Galanterie* nous entraîne généralement vers toutes les personnes qui ont de la beauté ou de l'agrément, & nous unit à celles qui répondent à nos empressements & à nos désirs ; de façon cependant qu'il nous reste encore du goût pour les autres.

Il semble que l'*Amour* se plaise dans les difficultés : bien loin que les obstacles l'affoiblissent, ils ne servent d'ordinaire qu'à l'augmenter : on en fait toujours une de ses plus sérieuses occupations. Pour la *Galanterie*, elle ne veut qu'abréger les formalités : le facile l'emporte souvent chez elle sur le difficile : elle ne sert quelquefois que d'amusement. C'est peut-être par cette raison qu'il se trouve dans l'homme un fond plus inépuisable pour la *Galanterie* que pour l'*Amour* : car il est rare de voir un premier *Amour* suivi d'un second, & je doute qu'on ait jamais poussé jusqu'à un troisième ; il en coute trop au cœur pour faire souvent de pareilles dépenses : mais les *Galanteries* sont quelquefois sans nombre, & se succèdent jusqu'à ce que l'âge vienne en tarir la source.

Il y a toujours de la bonne foi dans l'*Amour* ; mais il est génant & capricieux : on le regarde aujourdhui comme une maladie ou comme foible d'esprit. Il entre quelquefois un peu de friponnerie dans la *Galanterie* ; mais elle est libre & enjouée : c'est le goût de notre siècle.

L'*Amour* grave dans l'imagination l'idée flatteuse d'un bonheur éternel dans l'entière & constante possession de l'objet qu'on aime ; la *Galanterie* ne manque pas d'y peindre l'image agréable d'un plaisir singulier dans la jouïssance de l'objet qu'on poursuit : mais l'un ni l'autre ne peint alors d'après nature ; & l'expérience fait voir, que leurs couleurs, quoique gracieuses, sont également trompeuses. Toute la différence qu'il y a, c'est que l'*Amour* étant plus sérieux, on est plus piqué de l'infidélité de son pinceau ; & que le souvenir des peines qu'il a données sert, en les voyant si mal récompensées, à nous dégoûter entièrement de lui : au lieu que la *Galanterie* étant plus badine, on est moins sensible à la tricherie de ses peintures ; & la vanité qu'on a d'être venu à bout de ses projets, console de n'avoir pas trouvé le plaisir qu'on s'étoit figuré.

En *Amour*, c'est le cœur qui goûte principalement le plaisir : l'esprit l'y sert en esclave, sans se regarder lui-même : & la satisfaction des sens y contribue moins à la douceur de la jouïssance, qu'un certain contentement dans l'intérieur de l'ame, que produit la douce idée d'être en possession de ce qu'on aime, & d'avoir les plus sensibles preuves d'un tendre retour. En *Galanterie*, le cœur moins vivement frappé de l'objet, l'esprit plus libre pour se replier sur lui-même, & les sens plus attentifs à se satisfaire, y partagent le plaisir avec plus d'égalité : la jouïssance y est plus agréable par la volupté, que par la délicatesse des sentiments.

Lorsqu'on est trop tourmenté par les caprices de l'*Amour*, on travaille à se détacher, & l'on devient indifférent. Quand on est trop fatigué par les exercices de la *Galanterie*, on prend le parti de se reposer, & l'on devient sobre.

L'excès fait dégénérer l'*Amour* en jalousie, & la *Galanterie* en libertinage. Dans le premier cas, on est sujet à se troubler la cervelle ; dans le second, on est en danger de perdre la santé.

L'*Amour* ne messied point aux filles, mais la *Galanterie* ne leur convient nullement ; parce que le monde ne leur permet que de s'attacher, & non de se satisfaire. Il n'en est pas ainsi à l'égard des femmes : on leur passe la *Galanterie* ; mais l'*Amour* leur donne du ridicule. Il est à sa place qu'un jeune cœur se laisse prendre d'une belle passion ; le spectateur, naturellement touché, s'intéresse assez volontiers à ce spectacle, & par conséquent n'y trouve point à blâmer. Au lieu qu'un cœur soumis au joug du mariage, qui cherche encore à se livrer à une passion aussi tyrannique qu'aveugle, lui paroît faire un écart digne de censure ou de risée. C'est peut-être par cette raison qu'une fille peut, avec l'*Amour* le plus fort, se conserver encore la tendre amitié de ceux de ses amis qui se bornent aux sentiments que produisent l'estime & le respect ; & qu'il est bien difficile qu'une femme mariée, qui s'avise d'aimer quelqu'un de ce tendre & parfait *Amour*, n'éloigne ses autres amis, ou qu'elle ne perde beaucoup de l'estime & de l'attachement qu'ils avoient pour elle. Cela vient de ce que, dans la première circonstance, l'*Amour* parle toujours son ton, & jamais ne prend celui de la simple amitié ; ainsi, les amis, ne perdant rien de ce qui leur est dû, ne sont point alarmés de ce qu'on donne à l'amant. Mais dans la seconde circonstance, l'*Amour* parle & se conduit sur l'un & l'autre ton ; l'amant fait l'ami : de façon que les autres, s'ils ne sont écartés, sentent du moins diminuer la confiance, voient changer les manières, & ont leur part de l'indifférence universelle qui naît de ce nouvel attachement ; ce qui suffit pour leur donner de justes alarmes ; & plus leur amitié est délicate, noble, & fondée sur l'estime, plus ils sont touchés de se voir ôter ce qu'ils méritent,

pour être accordé le plus souvent à un étourdi, que l'*Amour* peint comme sage aux yeux d'une folle.

Le mystère est, pour une femme mariée, encore plus nécessaire dans le cas de l'*Amour* que dans celui de la *Galanterie* : parce que dans celui-ci, elle risque seulement la réputation de sa vertu; & que, dans l'autre, elle risque également celle de sa vertu & de son esprit; car on dit alors, qu'elle n'est pas plus sage qu'une autre, mais qu'elle est plus novice.

On a dit que l'*Amour* étoit propre à conserver les bonnes qualités du cœur, mais qu'il pouvoit gâter l'esprit; & que la *Galanterie* étoit propre à former l'esprit, mais qu'elle pouvoit gâter le cœur. L'usage du monde justifie cet axiome en ce qui regarde l'esprit, l'*Amour* lui ôtant & la liberté & le discernement; au lieu que la *Galanterie* en fait jouer les ressorts. Pour le cœur, c'est toujours le caractère personnel qui en décide; ces deux passions s'y conforment dans les divers sujets qui en sont atteints : si l'une avoit du désavantage à cet égard, ce seroit sans doute l'*Amour*; parce qu'étant plus violent que la *Galanterie*, il excite plus la vindication contre ceux qui le barrent ou qui lui occasionnent du mécontentement; & qu'étant aussi plus personnel, il fait agir avec plus d'indifférence envers tous ceux qui n'en sont point l'objet, ou qui ne le flattent pas. La preuve en est dans l'expérience : on voit assez ordinairement une femme *Galante* caresser son mari de bonne grâce, & ménager ses amis; au lieu que ceux-ci deviennent insipides, & le mari un objet d'aversion, à une femme prise dans les filets de l'*Amour*. On voit aussi plus de choix dans la *Galanterie*; c'est toujours ou la figure, ou l'esprit, ou l'intérêt, ou les services, ou la commodité du commerce, qui déterminent : mais dans l'*Amour*, toutes ces choses manquent quelquefois à l'objet auquel on s'attache; & ses liens sont alors comme des miracles, dont la cause est également invisible & impénétrable. (*L'abbé* GIRARD.)

La *Galanterie* est l'enfant du désir de plaire, sans un attachement fixe qui ait sa source dans le cœur. L'*Amour* est le charme d'aimer & d'être aimé.

La *Galanterie* est l'usage de certains plaisirs qu'on cherche par intervalle, qu'on varie par dégoût & par inconstance. Dans l'*Amour*, la continuité du sentiment en augmente la volupté, & souvent son plaisir s'éteint dans les plaisirs mêmes.

La *Galanterie*, devant son origine au tempérament & à la complexion, finit seulement quand l'âge vient à en tarir la source. L'*Amour* brise en tout temps ses chaînes par l'effort d'une raison puissante, par le caprice d'un désir soutenu, ou bien encore par l'absence; alors il s'évanouït, comme on voit le feu matériel s'éteindre.

La *Galanterie* entraîne vers toutes les personnes qui ont de la beauté ou de l'agrément, nous unit à celles qui répondent à nos désirs, & nous laisse du goût pour les autres. L'*Amour* livre notre cœur sans réserve à une seule personne qui le remplit tout entier, en sorte qu'il ne nous reste que de l'indifférence pour toutes les autres Beautés de l'univers.

La *Galanterie* est jointe à l'idée de conquête, par faux honneur ou par vanité. L'*Amour* consiste dans le sentiment tendre, délicat, & respectueux; sentiment qu'il faut mettre au rang des vertus.

La *Galanterie* n'est pas difficile à démêler; elle ne laisse entrevoir, dans toutes sortes de caractères, qu'un goût fondé sur les sens. L'*Amour* se diversifie, selon les différentes ames sur lesquelles il agit : il règne avec fureur dans Médée; au lieu qu'il allume, dans les naturels doux, un feu semblable à celui de l'encens qui brûle sur l'autel.

Ovide tient les propos de la *Galanterie*, & Tibulle soupire l'*Amour*.

Quand Despréaux a voulu railler Quinault en le qualifiant de doux & de tendre, il n'a fait que donner à cet aimable poète une louange qui lui est légitimement aquise; ce n'est point par là qu'il devoit attaquer Quinault : mais il pouvoit lui reprocher qu'il se montroit fréquemment plus *galant* que tendre, que passionné, qu'*amoureux*; & qu'il confondoit à tort ces deux choses dans ses écrits.

L'*Amour* est souvent le frein du vice, & s'allie d'ordinaire avec les vertus. La *Galanterie* est un vice; car c'est le libertinage de l'esprit, de l'imagination, & des sens : c'est pourquoi, suivant la remarque de l'auteur de l'*Esprit des lois*, les bons législateurs ont toujours banni le commerce de *Galanterie* que produit l'oisiveté, & qui est cause que les femmes corrompent avant même d'être corrompues, qui donne un prix à tous les riens, rabaisse ce qui est important, & fait que que l'on ne se conduit que sur les maximes du ridicule que les femmes entendent si bien à établir. (*Le Chev.* DE JAUCOURT.)

On a prétendu que la *Galanterie* étoit le léger, le délicat, le perpétuel mensonge de l'*Amour*; (*a*) mais peut être l'*Amour* ne dure-t-il que par les secours que la *Galanterie* lui prête : ne seroit-ce pas parce qu'elle n'a pas lieu entre les époux, que l'*Amour* cesse?

L'*Amour* malheureux exclut la *Galanterie*; les idées qu'elle inspire demandent de la liberté d'esprit; & c'est le bonheur qui le donne.

Les hommes véritablement *galants* sont devenus rares : ils semblent avoir été remplacés par une espèce d'hommes avantageux, qui, ne mettant que de l'affectation dans ce qu'ils font, parce qu'ils n'ont point de grâce, & que du jargon dans ce qu'ils disent, parce qu'ils n'ont point d'esprit, ont substitué l'ennui de la fadeur aux charmes de la *Galanterie*. (ANONYME.)

AMOUREUX, AMANT. *Syn.*

Il suffit d'aimer pour être *amoureux*. Il faut témoigner qu'on aime pour être *Amant*.

(*a*) Esprit des Lois, liv. XXVIII. ch. 22.

On

On devient *amoureux* d'une femme dont la beauté touche le cœur. On ſe fait *Amant* d'une femme dont on veut ſe faire aimer.

Les tendres ſentiments naiſſent en foule dans un homme *amoureux*. Les airs paſſionnés paroiſſent avec ménagement dans les maximes d'un *Amant*.

On eſt ſouvent très-*amoureux* ſans oſer paroître *Amant*. Quelquefois on ſe déclare *Amant* ſans être *amoureux*.

C'eſt toujours la paſſion qui rend *amoureux*; alors la poſſeſſion de l'objet eſt l'unique fin qu'on ſe propoſe. La raiſon ou l'intérêt peut rendre *Amant*; alors un établiſſement honnête ou quelque avantage eſt le but où l'on tend.

Il eſt difficile d'être *amoureux* de deux perſonnes en même temps; il n'y a que la Philis de Siro qui ſe ſoit trouvée dans le cas d'être *amoureuſe* de deux hommes, juſqu'à ne pouvoir donner ni de préférence ni de compagnon à l'un des deux. Mais il n'eſt pas rare de voir un *Amant* ſervir tout à la fois pluſieurs maitreſſes; on en a même vu qui ont pouſſé le goût de la pluralité juſque dans le mariage. On peut auſſi être *amoureux* d'une perſonne, & *Amant* de l'autre; on parle à celle que l'intérêt engage à rechercher, tandis qu'on ſoupire pour celle qu'on ne peut avoir ou qu'il ne convient pas d'épouſer.

L'aſſiduïté détermine l'occaſion à favoriſer les deſſeins d'un homme *amoureux*. Les richeſſes donnent à l'*Amant* de grands avantages ſur ſes rivaux. (*L'abbé* GIRARD.)

Amoureux déſigne encore une qualité relative au tempérament, un penchant, dont le terme *Amant* ne réveille point l'idée. On ne peut empêcher un homme d'être *amoureux* : il ne prend guère le titre d'*Amant*, qu'on ne le lui permette. (*M.* DIDEROT.)

J'ajoûte, au haſard de rougir de la remarque, que le mot d'*Amant* eſt ſubſtantif, que celui d'*Amoureux* eſt adjectif, & qu'il n'y a que le bas peuple qui diſe, mon *Amoureux*, pour dire, mon *Amant*. Mais je dois cette déférence à un célèbre académicien, qui a obſervé que le rang de ſynonymes pourroit faire croire qu'on les met dans la même claſſe grammaticale, dont l'inſtruction, n'ayant aucun rapport à la délicateſſe du ſens & à la préciſion des idées, n'eſt nullement de mon diſtrict. (*L'abbé* GIRARD).

AMPHIBOLOGIE, ſ. f. *terme de Grammaire*, *ambiguïté*. Ce mot vient du grec ἀμφιβολία, qui a pour racine ἀμφι, prépoſition qui ſignifie *environ*, *autour*, βάλλω, *jetter*; à quoi nous avons ajouté λόγος, *parole*, *diſcours*.

Lorſqu'une phraſe eſt énoncée de façon qu'elle eſt ſuſceptible de deux interprétations différentes, on dit qu'il y a *Amphibologie*, c'eſt à dire qu'elle eſt équivoque, ambigüe.

L'*Amphibologie* vient de la tournure de la phraſe, c'eſt à dire, de l'arrangement des mots plus tôt que de ce que les termes ſont équivoques.

On donne ordinairement pour exemple d'une *Amphibologie*, la réponſe que fit l'oracle à Pyrrhus, lorſque ce prince l'alla conſulter ſur l'évènement de la guerre qu'il vouloit faire aux romains :

Aio te, Æacida, romanos vincere poſſe.

L'*Amphibologie* de cette phraſe conſiſte, ou en ce que l'eſprit peut regarder *te* comme le terme de l'action de *vincere*, enſorte qu'alors ce ſera Pyrrhus qui ſera vaincu; ou en ce qu'on peut regarder *romanos* comme ceux qui ſeront vaincus, & alors Pyrrhus remportera la victoire.

Quoique la langue françoiſe s'énonce communément dans un ordre qui ſemble prèvenir toute *Amphibologie*; cependant nous n'en avons que trop d'exemples, ſur tout dans les tranſactions, les actes, les teſtaments; *&c* : nos *qui*, nos *que*, nos *il*, *ſon*, *ſa*, *ſes*, donnent auſſi fort ſouvent lieu à l'*Amphibologie*; celui qui compoſe s'entend, & par cela ſeul il croit qu'il ſera entendu : mais celui qui lit n'eſt pas dans la même diſpoſition d'eſprit; il faut que l'arrangement des mots le force à ne pouvoir donner à la phraſe que le ſens que celui qui a écrit a voulu lui faire entendre. On ne ſauroit trop répéter aux jeunes gens, qu'on ne doit parler & écrire que pour être entendu, & que la clarté eſt la première & la plus eſſencielle qualité du diſcours. (*M.* DU MARSAIS.)

* AMPHIBRAQUE. adj m. pris ſubſtantivement. Terme de la Poéſie grèque & latine, qui déſigne un pied ſimple de trois ſyllabes, une longue entre deux brèves, comme *ămārĕ*, *ăbīrĕ*, *pătĕrnŭs*, Ὅμηρος, *&c.*

Ce mot vient d'ἀμφὶ (*autour*) & de βραχὺς (*bref*); comme qui diroit, Pied *bref autour*, aux extrémités, & long dans le milieu. On devroit écrire *Amphibrache*.

On l'appelle auſſi *Brachychorée*, pour indiquer qu'il eſt compoſé d'une ſyllabe *brève* & d'un *chorée*. *Voyez* CHORÉE. (*M.* BEAUZÉE.)

(N). AMPHIGOURI. ſ. m. Phraſe, diſcours, ou poème burleſque, dont les mots ne préſentent que des idées ſans ordre & n'ont aucun ſens déterminé. Les *Amphigouris* paroiſſent ſuppoſer l'intention de tromper celui à qui l'on parle, en lui faiſant croire qu'on a des idées ou des vûes dont on eſt fort éloigné, puiſqu'on ne veut que ſe moquer de lui. Les réponſes des oracles n'étoient ſouvent que des *Amphigouris* de cette eſpèce.

Le *Manuel lexique* écrit *Amphigourie*, & dit que c'eſt un nom féminin. Il eſt certain que l'uſage en a fait un nom maſculin.

Le *Dictionnaire de l'Académie* (1762) écrit *Amfigouri*. Mais le Prote de Poitiers, revu par M. Reſtaut, écrit *Amphigouri* : cette autorité mérite attention, parce que la médiocrité du volume & du prix a fait paſſer ce livre dans les mains du grand nombre, & même dans les écoles. D'ailleurs ce ſeroit le ſeul mot de notre langue, où la naſalité d'une voyelle ſeroit marquée par *m* devant *f*; & ce n'eſt pas la peine d'introduire une irrégularité

pour un mot dont on eſt encore maître, & dont l'origine ſemble le rappeler à l'analogie : car il paroît compoſé des deux mots grecs ἀμφὶ (*autour*) & γυρός (*cercle*); parce que les mots ſemblent tourner autour des penſées ſans les énoncer nettement. (*M. Beauzée.*)

* AMPHIMACRE. adj. m. pris ſubſtantivement. Terme de la Poéſie grèque & latine, qui déſigne un pied ſimple de trois ſyllabes, une brève entre deux longues, comme *ōmnĭūm*, *cāſtĭtās*, *prœvĭdēnt*, γράμματων, &c.

Ce mot vient d'ἀμφὶ (*autour*) & de μακρὸς (*long*); comme qui diroit, Pied *long autour*, aux extrémités, & bref dans le milieu.

Quintilien (*Inſtit. orat.* X. jv.) remarque que, de ſon temps, on lui donnoit plus communément le nom de *Crétique*; & Turnèbe prétend que c'eſt parce que les crétois faiſoient grand uſage de cette meſure dans leurs danſes. (*M. Beauzée.*)

(N.) AMPLIATIF, VE. adj. Qui ſert à étendre, à augmenter. Qui ajoûte. Je ne tiens compte ici de cet adjectif, que relativement à l'uſage que j'ai cru devoir en faire dans la Grammaire au ſujet des degrés de ſignification.

Les grammairiens ont donné le nom de *ſuperlatif*, à une certaine eſpèce d'adjectifs ou d'adverbes, formés régulièrement dans quelques langues d'autres adjectifs ou d'autres adverbes plus ſimples, qu'on nomme *poſitifs* parce que l'idée y eſt préſentée dans ſon premier état. Mais les grammairiens françois, qui ont cru devoir admettre dans notre Grammaire tout ce qu'ils trouvoient dans la latine, n'ont pourtant ſu s'y borner à un ſeul ſuperlatif comme en latin, parce qu'ils ſe ſont mépris ſur la véritable valeur de celui-ci : ils ont donc diſtingué un ſuperlatif relatif & un abſolu. Le relatif eſt celui qui ſuppoſe en effet une comparaiſon, & qui exprime un degré de ſupériorité univerſelle; *le plus ſavant*, *le plus courageuſement* : l'abſolu eſt celui qui ne ſuppoſe aucune comparaiſon, & qui exprime ſimplement une augmentation indéfinie dans la qualité énoncée par le poſitif; *très-ſavant*, *très-courageuſement*.

Le mot *Superlatif*, par ſon étymologie, indique néceſſairement un rapport de ſupériorité; ainſi, un *ſuperlatif abſolu* eſt celui qui énonce, *ſans rapport*, un rapport de ſupériorité : antilogie inſoutenable, & qui n'eſt point rare dans la bouche de ceux qui répètent en aveugles ce qui a été dit avant eux, & qui veulent y coudre ſans modification les idées nouvelles que font appercevoir les progrès naturels de l'eſprit humain.

Sans entrer dans un plus grand détail ſur les degrés de ſignification (*Voyez* Degrés) je remarquerai ſeulement ici que j'ai cru devoir appeler *Ampliatif*, celui que les Grammairiens nomment *Superlatif abſolu*, comme *très-ſavant*, *très-courageuſement* : ce n'eſt en effet qu'une expreſſion plus énergique de la même idée; & ſi quelque choſe y eſt ajouté, c'eſt une addition indéterminée de quelque degré de la même ſignification. (*M. Beauzée.*)

(N.) AMPLIATION. ſ. f. Addition faite à un mot par la forme ampliative. Le ſurnom de Mercure *triſmégiſte* a, par emphaſe, une double *Ampliation*, puiſqu'il ſignifie littéralement *ter maximus* (très-très-grand, trois fois très-grand); τρὶς (*ter*); μέγιςος (*maximus*), ſuperlatif de μέγας (*magnus*.)

Le terme d'*Ampliation* tient à celui d'*Ampliatif*; & j'ai dû expliquer l'un & l'autre pour l'intelligence de mes principes ſur les degrés de ſignification. *Voyez* Superlatif. (*M. Beauzée.*)

(N.) AMPLIFICATION. ſ. f. *Belles-Lettres*, *art orat.* Manière de s'exprimer qui agrandit les objets, ou qui les diminue. Cette définition d'Iſocrate a été conteſtée, & on la croit déſavouée par Cicéron; mais on ſe trompe : c'eſt dans ce même ſens que Cicéron nous dit que l'*Amplification* eſt le triomphe de l'Éloquence : *Summa autem laus Eloquentiæ amplificare rem ornando : quod valet non ſolum ad augendum aliquid & tollendum altiùs dicendo, ſed etiam ad extenuandum atque abjiciendum.* de orat. L. 3.

Mais cet art-là ſeroit, dit-on, celui d'un ſophiſte ou d'un déclamateur. Colonia, dans ſa *Rhétorique* a fait cette obſervation, & on l'a répétée.

Pour y répondre, obſervons d'abord qu'*Agrandir* n'eſt pas tout à fait ſynonyme d'*Exagérer*. Le développement d'une idée, ou ſon accroiſſement, par une agrégation d'idées analogues, une comparaiſon qui la fortifie, un contraſte qui la rend plus ſaillante, une gradation qui l'élève; tout cela, dis-je, l'agrandit, ſans en exagérer l'objet. Alors *Amplifier* n'eſt pas donner aux choſes une grandeur fictive, mais toute leur grandeur réelle. On peut de même, par la diminution, ne les réduire qu'à leur valeur. L'un & l'autre ſera ſenſible dans une fable de la Fontaine.

> Un mal qui répand la terreur,
> Mal que le Ciel, en ſa fureur,
> Inventa pour punir les crimes de la terre,
> La peſte, &c.

C'eſt là ce qu'on appelle *Amplifier* pour *Agrandir*.

> L'âne vint à ſon tour, & dit : J'ai ſouvenance
> Qu'en un pré de moines paſſant,
> La faim, l'occaſion, l'herbe tendre, &, je penſe,
> Quelque diable auſſi me pouſſant,
> Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.

C'eſt là ce qu'on appelle diminuer en amplifiant; & par ces deux exemples on voit que l'*Amplification* eſt ſi bien compatible avec la vérité, avec la ſincérité même, qu'elle ſe trouve dans le récit le plus ſimple & le plus naïf.

Obſervons de plus, que, lorſque c'eſt l'enthouſiaſme ou la paſſion qui exagère, comme fait l'in-

dignation, l'admiration, la douleur, l'*Amplification* est encore sincère, quoiqu'elle excède la vérité : car l'orateur s'exprime comme il sent ; & si le sentiment qui l'anime est louable, son éloquence est sans reproche. Il n'est pas obligé d'être calme, impassible, & modéré comme le juge ; & c'est à celui-ci à réduire l'*Amplification* aux termes de la vérité.

Observons enfin que, lors même que de propos délibéré l'orateur grossit ou atténue, relève ou rabaisse l'objet de l'*Amplification*, comme fait Cicéron pour aggraver le crime de Verrès : *Facinus est vincire civem romanum ; propè parricidium, necare ; quid dicam, in crucem tollere ?* ou pour laver Milon & ses esclaves du meurtre de Clodius : *Fecerunt id servi Milonis, neque imperante, neque sciente, neque præsente domino, quod suos quisque servos in tali re voluisset* ; observons, dis je, qu'alors même, si l'on garde la vraisemblance, on manquera aux règles de la bonne foi, mais non à celles de l'Éloquence ; & sans parler des avocats modernes, il faut avouer que c'étoit là toute la religion des anciens : le succès, le gain de leur cause, & le salut de leur client. *Voyez* ORATEUR & BARREAU.

Le grand vice de l'*Amplification*, du côté de l'art, c'est d'en dire plus que l'orateur n'en peut lui-même penser & croire. En perdant jusqu'à l'apparence de la sincérité, il perd l'estime de ses juges : souvent même, comme Longin l'observe, il les blesse & les indispose ; car ils prennent son impudence pour une marque de mépris.

Réduisons-nous donc à distinguer deux sortes d'*Amplification* : l'une déclamatoire & mauvaise, qui outrepasse visiblement les bornes de la vérité ; l'autre qui se renferme dans celles de la vraisemblance, & qui est la seule oratoire. *Voyez* VÉRITÉ RELATIVE, HYPERBOLE.

Ainsi, pour l'orateur, amplifier, ce n'est qu'exposer amplement la vérité ou ce qui lui ressemble ; soit pour frapper plus vivement l'esprit ou l'ame de l'auditeur d'une impression qui nous est favorable ; soit pour y affoiblir, ou pour en effacer une impression qui nous est contraire.

En divisant une chose, dit Aristote, on l'agrandit, par le seul développement de ses parties : *Nam multarum exuperantia apparet* (Artis Rhet. l. 1. c. 7.). On amplifie de même une action par les circonstances qui la distinguent : *Quod difficilius & rarius, idem majus : occasiones, ætates, loci, tempora, vires efficiunt res magnas.... Si quis supra vires, supra ætatem, supra similes, solus, aut primus, aut cum paucis, præsertim quod maximè factum esse oportuit, si sæpe idem fecerit.* Voilà des formules d'*Amplification* que la vérité même avoue (*Ib. c. 9.*)

C'étoit là le grand art des anciens orateurs ; & ils en convenoient eux-mêmes : *Summa laus Eloquentiæ amplificare rem ornando.* De or. L. 3. C'étoit là qu'ils se permettoient les expressions les plus hardies, & presque celles des poëtes : *Verba prope poëtarum*, ibid. L. 1. C'étoit à ce grand caractère que l'homme éloquent se distinguoit de l'homme simplement disert : *Disertum, qui posset satis acutè ac dilucidè, apud mediocres homines, ex communi quâdam hominum opinione dicere ; eloquentem verò, qui mirabiliùs & magnificentiùs augere posset atque ornare quæ vellet, omnesque omnium rerum quæ ad dicendum pertinerent fontes animo ac memoriâ contineret.* Ibid. L. 1.

C'étoit par cette plénitude, par cette abondance de pensées & d'expressions, que le style de l'orateur s'élevoit au dessus du style *subtil*, *aigu*, mais *effilé*, *mince*, *concis*, *aride*, *exténué* des philosophes. C'étoit enfin par là que l'Éloquence différoit de cette *plaidoirie aigre & litigieuse* dont le langage étoit *trivial*, *sec*, & *pauvre*, tandis que celui de l'Éloquence étoit enrichi d'une foule de connoissances, & d'une affluence de choses, pareille à l'abondance qu'on faisoit arriver des extrémités de l'Empire, pour nourrir le peuple romain. *Instrumentum hoc forense litigiosum, acre, tractum ex vulgi opinionibus, exiguum sanè atque mendicum est.... Apparatu nobis opus est, & rebus exquisitis undique & collectis, accersitis, comparatis, ut tibi, Cæsar, faciendum est ad annum.* Ibid. L. 3.

Telles étoient, pour l'Éloquence grèque & romaine, les sources de l'*Amplification*. C'étoit à des hommes à qui les monuments de l'antiquité, ses exemples, ses mœurs, ses loix, ses usages étoient connus ; à qui l'histoire de leurs ancêtres étoit présente à la pensée ; qui sortoient des écoles de la Philosophie, pleins des idées les plus profondes de Morale & de Politique, analysées, discutées, agitées dans tous les sens ; qui s'étoient nourris de la lecture, non seulement des orateurs célèbres, mais des poètes éloquents ; qui avoient traduit, commenté de mémoire ou par écrit, dans leur jeunesse, les plus beaux modèles de l'Élocution ou oratoire ou poétique ; c'étoit à de tels hommes, dis-je, que l'art d'étendre, d'agrandir, d'élever les idées, devenoit comme naturel. Ils l'employoient dans l'exorde, pour se concilier les esprits ; dans l'exposition & la preuve, pour fortifier leurs moyens & affoiblir ceux de l'adversaire ; dans la narration, pour la rendre intéressante & persuasive à leur avantage ; dans la définition, pour la graver plus avant dans l'esprit des juges, & la soustraire à la discussion d'une Logique rigoureuse : *Etenim definitio, primùm reprehenso verbo uno, aut addito, aut dempto, sæpe extorquetur è manibus :* ibid. L. 2. Ils l'employoient sur tout quand il s'agissoit d'émouvoir : *Eæque causæ sunt ad augendum & ad ornandum gravissimæ atque plenissimæ, quæ plurimos exitus dant... ut... animorum impetus... aut impellantur aut reflectantur.* Ibid. L. 2. Et pour la louange & le blâme, ils la regardoient comme le don suprême, le talent propre de l'orateur : *Nihil est enim ad exagerandam & amplificandam orationem accommodatius, quam utrumque horum (laudandi & vituperandi) cumulatissimè facere posse.* Ibid. L. 2.

Or qu'on me dise comment cet art, le triomphe

de l'Éloquence, *una laus & propria oratoris maxima*, peut être à la portée des écoliers de nos collèges. Qu'on me dise quels sont les faits, quelle est l'espèce de questions politiques ou morales, dont un rhetoricien soit assez pleinement instruit, pour l'amplifier de lui-même, par l'accumulation des circonstances, des accidents, des conséquences, des exemples, des causes, des effets, des ressemblances, des contrastes, par les comparaisons & les gradations du plus au moins, du moins au plus, par l'énumération des parties, & par ces dèveloppements de qualités & de rapports, que les rhéteurs ont appelé *un amas* de définitions.

La bonne manière, je crois, d'exercer à l'*Amplification* les disciples de l'Éloquence, c'est d'abord de leur en faire lire les modèles à haute voix, & de les laisser, après la lecture, se retracer de souvenir, par écrit, dans une autre langue, ce qu'ils en auront retenu. Que si l'on veut, sur un sujet donné, qu'ils composent d'après eux-mêmes, au moins faut-il les y avoir préparés, par des études préliminaires & relatives au sujet.

Mais avant que d'en venir là, & tandis qu'ils seront encore attachés au modèle, qu'on prenne soin de le choisir; qu'on se souvienne qu'il s'agit de la partie la plus dèveloppée, la plus majestueuse de l'Éloquence; & qu'on n'en donne pas pour exemple un mot de Sénèque, ou une épigramme de Martial.

Est-ce une *Amplification* que ce vers de Virgile, où il peint en deux mots les chevaux de Turnus?

Qui candore nives anteirent, cursibus auras.

En est-ce une que cette métaphore, prise des flots, pour exprimer le trouble du cœur de Didon?

Magnoque irarum fluctuat æstu.

Quoi qu'en dise Quintilien, ce n'est point, dans Homère, amplifier l'idée de la force de ses héros, que d'exagérer le poids de leurs armes; ce n'est point amplifier l'idée de la beauté d'Hélène, que de faire changer, à sa vûe, l'indignation des vieillards troyens en une tendre admiration. Cette manière d'agrandir est une hyperbole passagère; l'*Amplification* demande un dèveloppement orné.

Une *Amplification* poétique est cette peinture sublime de l'état de Didon, lorsqu'elle a résolu sa mort:

At trepida, & cœptis immanibus effera Dido,
Sanguineam volvens aciem, maculisque trementes
Interfusa genas, & pallida morte futurâ,
Interiora domûs irrumpit limina, & altos
Conscendit furibunda rogos, ensemque recludit
Dardanium, non hos quæsitum munus in usus.

Une *Amplification*, poétique, dans Homère, est cette circonstance ajoutée à l'ébranlement de la terre sous le trident de Neptune.

L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie:
Pluton sort de son trône; il pâlit; il s'écrie;
Il a peur que ce dieu, dans cet affreux séjour,
D'un coup de son Trident, ne fasse entrer le jour.

Une *Amplification* oratoire, c'est l'éloge de César dans la harangue pour Marcellus, & dans cet éloge, la comparaison de la gloire de vaincre avec celle de pardonner.

Une *Amplification* bien plus sublime encore, dans l'oraison pour Ligarius, c'est l'éloge de la clémence.

Mais en nous occupant de l'*Amplification* qui agrandit, n'oublions pas celle qui diminue. Écoutons Phèdre, excusant le crime de son amour pour Hippolyte.

Toi-même, en ton esprit rapelle le passé.
C'est peu de t'avoir fui, Cruel, je t'ai chassé.
J'ai voulu te paroître odieuse, inhumaine;
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins?
Tu me haïssois plus, je ne t'aimois pas moins.
Tes malheurs te prêtoient encor de nouveaux charmes.
J'ai langui, j'ai séché dans les pleurs, dans les larmes.
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment daignent me regarder.

Écoutons Cicéron diminuant le tort du jeune Cœlius, d'avoir fréquenté une femme perdue; non pas en alléguant, comme le dit Quintilien, qu'il n'a fait que *la saluer un peu trop familièrement*; car ce n'est point là sa défense, & Quintilien s'est trompé; mais en avouant sans détour la liaison la plus intime de Cœlius avec Clodia, & en attribuant aux mœurs du temps, ce dérèglement d'un jeune homme. » Romains, dit-il, la sévérité des mœurs » de nos ancêtres n'existe plus que dans les livres: » les livres mêmes où elle est décrite, ont vieilli » & sont oubliés. Tous les sages n'ont pas regardé » comme incompatibles, la dignité & la volupté. » La nature a des attraits auxquels la vertu même » résiste difficilement. Elle présente à la Jeunesse » des sentiers si glissants, qu'il est bien difficile » de n'y pas faire quelque chute. Ne regardons » plus cette ancienne route de la sagesse, si peu » fréquentée aujourdhui quelle est remplie de buis- » sons. Accordons quelque chose à l'âge. Que » la Jeunesse ait quelque licence. Ne refusons pas » tout à ses plaisirs. Que cette exacte & droite » raison ne domine pas toujours; que l'ardeur du » désir, que la volupté quelquefois en triomphe. » Qu'un jeune homme se dispense d'avoir de la » pudeur, pourvu qu'il la respecte dans les autres. » Qu'il lui soit permis de donner quelques moments » à des plaisirs frivoles, pourvu qu'il revienne de » temps en temps à les affaires domestiques, à » celles du Public, à celles de l'État. Après tout, » il s'est vu de notre temps, & du temps de nos » pères, & du temps même de nos aïeux, nombre » de très grands hommes, de très illustres citoyens, » qui, après avoir passé la jeunesse la plus brû- » lante du feu des passions, ont montré, dans un » âge plus mûr & plus solide, les plus éclatantes » vertus. »

C'eſt une choſe aſſez étrange que d'entendre Cicéron faire l'apologie du libertinage; mais au barreau tout moyen étoit bon, pourvu qu'il fût bon à la cauſe.

L'*Amplification* eſt l'ame de l'éloquence de Cicéron, moins ſerrée, moins énergique, mais plus ſomptueuſement ornée que celle de Démoſthene. Cependant, après les exemples de l'orateur romain dans l'art d'amplifier, comme dans ſes pérorai.ons pour Murena, pour Ligarius, pour Milon, & dans toutes celles où il déploie une éloquence pathétique; après celle pour Sextius, où de la condition d'un homme de bien dans les grandes places, il fait une *Amplification* ſi affligeante & malheureuſement ſi reſſemblante à la vérité; après ces accuſations contre Verrès, où l'on voit le crime renchérir ſur le crime : *Non enim furem, ſed raptorem; non adulterum, ſed expugnatorem pudicitiæ; non ſacrilegum, ſed hoſtem ſacrorum religionumque; non ſicarium, ſed crudeliſſimum carnificem civium ſociorumque in veſtrum judicium adducimus;* après ces invectives amplifiées contre Catilina, contre Piſon, contre Antoine; après tous ces modèles d'*Amplification*, & tant d'autres dont l'orateur romain abonde, on en peut voir encore dans Démoſthene de belles & grandes leçons.

L'éloquence de celui-ci, preſque toute adonnée aux affaires publiques, eſt plus auſtère & moins variée; mais il ne laiſſe pas d'y employer à propos cet art d'orner & d'agrandir. On peut le voir dans ce plaidoyer, où, ſe diſculpant du malheur de la bataille de Chéronée & du conſeil qu'il avoit donné de faire la guerre à Philippe, il jure, non pour engager les athéniens à la renouveler encore, comme l'a cru Longin (car Philippe étoit mort & Alexandre avoit ſoumis l'Aſie), mais, comme je l'ai dit, pour ſe juſtifier d'avoir conſeillé cette guerre; il jure par les mânes des grands hommes, qui, pour la défenſe de la liberté, ſont morts dans les batailles de Marathon, de Platée, de Salamine, & d'Artémiſe, & qui repoſent dans les tombeaux publics; il jure, dis-je, qu'en ſe dévouant pour le ſalut du reſte de la Grèce, les athéniens n'ont point failli & n'ont fait que ſuivre en cela les exemples de leurs ancêtres.

C'eſt là qu'après avoir juſtifié & ſes conſeils dans la tribune & ſa conduite dans les affaires, Démoſthène termine ainſi ſon éloquente apologie : « Après cela, vous me demandez, Eſchine, pour » quelles vertus je prétends qu'on me décerne des » couronnes? Moi, ſans héſiter, je réponds : parce » qu'au milieu de nos magiſtrats & de nos ora» teurs, que Philippe & Alexandre ont univer» ſellement corrompus, à commencer par vous, » je ſuis le ſeul que ni conjonctures délicates, ni » paroles engageantes, ni promeſſes magnifiques, » ni eſpérance, ni crainte, ni faveur, ni rien au » monde, n'a jamais pu pouſſer ni induire à rien » relâcher de ce que je croyois favorable aux droits » & aux intérêts de la patrie; parce qu'autant de » fois que j'expoſai mon avis, ce ne fut jamais, » comme vous, en mercénaire, qui, ſemblable à » une balance, penche du côté qui reçoit le plus, » mais qu'éternellement un eſprit droit, juſte, & » incorruptible dirigea toutes mes démarches; » parce qu'enfin appelé plus qu'aucun homme de » mon temps aux premiers emplois, je les exerçai » tous avec une religion ſcrupuleuſe & une par» faite intégrité : c'eſt pour cela que je demande » qu'on me décerne des couronnes ».

La manière dont Démoſthène agrandit les objets, ne tient jamais à l'imagination; elle conſiſte à donner à ſes raiſonnements de l'ampleur, de la force, & de la dignité. Il étend moins qu'il n'approfondit; il grave au lieu de peindre; &, pour changer d'image, il déploie ſes bras avec moins de grâce, mais il les ſerre avec une vigueur plus nerveuſe que Cicéron.

Parmi les orateurs modernes (j'entends, parmi les orateurs chrétiens), les *Amplifications* ne ſont que trop fréquentes. Mais dans le nombre il en eſt d'admirables; il s'agit de faire un bon choix : celles de Bourdaloue, comme celles de Démoſthène, ſont des raiſonnements appuyés & fortifiés; celles de Maſſillon, des dèveloppements de penſée, des effuſions de ſentiment; l'un & l'autre ſont des modèles.

C'eſt dans les oraiſons funèbres que l'*Amplification* a le plus de luxe & de pompe. Dans Fléchier, l'exorde du Turenne; dans Boſſuet, les révolutions de la fortune d'Henriette, l'éloge de Condé, & cent autres morceaux ſont des chefs-d'œuvre de ce genre. De tous nos orateurs, Boſſuet eſt celui qui a le mieux connu l'art d'agrandir : c'étoit le ſceau de ſon génie.

Mais dans cet art, les poètes ſur tout ſont de grands maîtres d'Éloquence; & qui enſeignera mieux à donner de la grandeur & de la majeſté à un ſujet, que l'expoſition de Brutus?

Deſtructeurs des tyrans, vous, qui n'avez pour rois,
Que les dieux de Numa, vos vertus, & nos lois,
Enfin votre ennemi commence à vous connoître.
Ce ſuperbe toſcan qui nous parloit en maître,
Porſenna, de Tarquin ce formidable appui,
Ce tyran, protecteur d'un tyran comme lui,
Qui couvroit de ſon camp les rivages du Tibre,
Reſpecte le Sénat & craint un peuple libre. *&c.*

Qui enſeignera mieux à amplifier une action que la harangue de Cinna à ſes conjurés?

Je leur fais le tableau de ces triſtes batailles
Où Rome, par ſes mains, déchiroit ſes entrailles,
Où l'aigle abattoit l'aigle. *&c.*

Qui enſeignera mieux à aggraver le malheur par l'accumulation des circonſtances, que le monologue de Camille, terminé par ce mouvement d'indignation ſi ſublime & ſi déchirant?

Mais ce n'eſt rien encore auprès de ce qui reſte.
On demande ma joie en un jour ſi funeſte !
Il me faut applaudir aux exploits du vainqueur,
Et baiſer une main qui me perce le cœur !
En un ſujet de pleurs ſi grand, ſi légitime,
Se plaindre eſt une honte, & ſoupirer un crime.
Leur brutale vertu veut qu'on s'eſtime heureux ;
Et ſi l'on n'eſt barbare, on n'eſt point généreux.

Qui enſeignera mieux enfin que Phèdre dans ſa jalouſie, à tirer des contraſtes tout ce qui peut contribuer à rendre une ſituation plus cruelle & plus accablante ?

Œnone! qui l'eût cru ? j'avois une rivale.
Hippolyte aime, & je n'en puis douter.
Ce farouche ennemi, qu'on ne pouvoit dompter,
Qu'offenſoit le reſpect, qu'importunoit la plainte ;
Ce tigre, que jamais je n'abordai ſans crainte ;
Soumis, apprivoiſé, reconnoît un vainqueur :
Aricie a trouvé le chemin de ſon cœur....
Hélas ! ils ſe voyoient avec pleine licence ;
Le Ciel de leurs ſoupirs approuvoit l'innocence ;
Ils ſuivoient ſans remords leur penchant amoureux ;
Tous les jours ſe levoient clairs & ſereins pour eux :
Et moi, triſte rebut de la nature entière,
Je me cachois au jour, je fuyois la lumière.
La mort eſt le ſeul dieu que j'oſois implorer.
J'attendois le moment où j'allois expirer.
Me nourriſſant de fiel, de larmes abreuvée,
Encor dans mes malheurs de trop près obſervée,
Je n'oſois dans mes pleurs me noyer à loiſir :
Je goûtois en tremblant ce funeſte plaiſir ;
Et ſous un front ſerein déguiſant mes alarmes,
Il falloit bien ſouvent me priver de mes larmes.

Celui de tous les poètes qui a le plus agrandi les objets, Homère, abuſe quelquefois de cette liberté accordée au génie; mais dans le neuvième livre de l'*Iliade*, on trouvera deux des plus beaux modèles de l'*Amplification* oratoire que nous offre l'Antiquité. Je parle du *Diſcours* d'Ulyſſe & de la *Réponſe* d'Achille.

Virgile, plus ſage qu'Homère, plus continuellement, plus vraiment éloquent, eſt parmi les anciens, pour l'*Amplification*, ce que Racine eſt parmi nous : ce ſont là les livres claſſiques d'un jeune homme qui aſpire à la haute Éloquence. J'y joins le théâtre de Voltaire, juſqu'à *Tancrède* incluſivement; & dans le cabinet du jeune élève, je les place tous trois auprès de Démoſthène, de Cicéron, de Maſſillon, & de Boſſuet.

C'eſt là, bien mieux que dans les formules des rhéteurs, qu'il verra de combien de manières l'*Amplification* ſe varie, ou plus tôt que dans la nature les formes & les ſources en ſont inépuiſables, &, comme dit Longin, diviſibles à l'infini.

Mais parmi ces eſpèces, il n'y en a aucune qui ſoit *Amplification* de mots.

Colonia donne pour telle cette apoſtrophe la plus vive, la plus éloquente peut-être qui ſoit dans Cicéron : « Et toi, Tubéron, que faiſois-tu de cette » épée nue à la bataille de Pharſale ? Quel étoit » le flanc que cherchoit la pointe de ce fer ? A » quel deſſein avois-tu pris les armes ? Où ten- » doient ta penſée, tes yeux, ta main, l'ardeur » qui t'animoit? Quel étoit l'objet & le but de tes » déſirs & de tes vœux » ?

Cicéron parloit devant Céſar ; il lui peignoit l'accuſateur de Ligarius ; il le lui faiſoit voir tout occupé lui-même à le chercher dans la mêlée, à lui plonger l'épée dans le ſein ; & le rhéteur appelle cela une *Amplification* de mots ! Sans doute, *gladius*, *mucro*, *arma ; ſenſus*, *mens*, *animus ; cupiebas*, *optabas*, ſont des mots ſynonymes. Mais comment ce rhéteur n'a-t-il pas vu que des ſynonymes gradués par leur emploi dans l'expreſſion, redoublent la force de la penſée, & que cette gradation ne fait qu'exprimer celle de l'idée & du ſentiment ?

Lorſque Longin a défini l'*Amplification* une accroiſſement de paroles, il y a donc compris la penſée : l'*Amplification*, ſans cela, ne ſeroit rien que de l'enflure. Mais quoi qu'il en ſoit de la définition de Longin, celle de Cicéron eſt expreſſe & non équivoque : *Vehementius quoddam dicendi genus, quo rei vel dignitatem & amplitudinem, vel indignitatem & atrocitatem, pondere verborum & enumeratione circumſtantiarum demonſtramus.* Il ajoûte qu'en amplifiant, il faut éviter les petits détails : *Nihil tenuiter enucleandum ;* & ſur tout les paroles vides : *vitandas vacuas voces, & inanem verborum ſonitum.*

La première règle de l'*Amplification* ſera donc que le ſujet en ſoit digne. Il n'y a point de figure plus excellente, nous dit Longin, que celle qui eſt tout à fait cachée, & lorſqu'on ne reconnoit point que c'eſt une figure. Tel eſt le naturel de l'*Amplification*, lorſque le ſujet la ſoutient. Si elle eſt déplacée, elle eſt froide; ſi elle eſt démeſurée, elle eſt ridicule ou choquante. C'eſt, comme diſoit Sophocle, ouvrir une grande bouche pour ſouffler dans un chalumeau.

La ſeconde règle, c'eſt que le fait ou le fond de l'idée ſoit ſolidement établi ; car l'*Amplification*, qui porte à faux, n'eſt qu'une déclamation vaine : il y en a beaucoup de ce nombre.

La troiſième règle eſt que l'*Amplification* ſe lie à la preuve, & y ajoûte : l'art d'embellir un diſcours ſérieux, eſt le même que l'art d'orner un édifice : c'eſt de rendre l'utile & le néceſſaire agréable, & de faire ſervir la décoration à la ſolidité. *Columnæ, & templa & porticus ſuſtinent ; tamen habent non plus utilitatis quam dignitatis. Capitolii faſtigium iſtud, & cœterarum ædium, non venuſtas ſed neceſſitas ipſa fabricata eſt.* de Orat. L. 3. Tout le reſte eſt déclamation.

Quant aux défauts qu'on obſervera dans ce genre de compoſition, de la part des jeunes élèves,

les principaux feront la ftérilité, la futilité, la timidité, la furabondance, & l'audace.

La ftérilité eft affligeante ; mais il n'en faut pas défefpérer. La culture & l'étude peuvent en être le remède.

La futilité eft bien pire ; car celui qui attache de l'importance à des minuties, qui amplifie des bagatelles, qui veut faire valoir des riens, a rarement le fens droit, l'efprit jufte, & le talent de la vraie Éloquence.

La timidité n'eft fouvent, dans un jeune homme heureufement doué, que le fentiment trop vif de fa foibleffe ou des difficultés de l'art : il faut eftimer en lui cette défiance modefte, l'en louer & l'en corriger.

La furabondance eft un excès qu'Antoine aimoit dans fes difciples. *Volo fe efferat in adolefcente fecunditas.* Mais il vouloit auffi qu'on modérât cette première végétation comme celle des bleds naiffants, lorfque l'herbe en eft trop épaiffe. *In fummâ ubertate ineft luxuries quædam, quæ ftylo depafcenda eft.* Ibid.

Il faut auffi dans un jeune homme réprimer l'audace de l'expreffion comme celle de la penfée ; & foit avec une imagination trop fougueufe, foit avec un efprit trop craintif & trop lent, imiter Ifocrate, qui employoit, difoit-il, felon le génie de fes élèves, ou la bride ou les èperons : *Alterum enim exultantem verborum audaciâ reprimebat ; alterum cunctantem & quafi verecundantem excitabat.* (*M.* MARMONTEL.)

(N.) AMPLIFICATION. f. f. On prétend que c'eft une belle figure de Rhéthorique ; peut-être auroit-on plus raifon fi on l'appelloit *un défaut.* Quand on dit tout ce qu'on doit dire, on n'amplifie pas ; & quand on l'a dit, fi on amplifie, on dit trop. Préfenter aux juges une bonne ou mauvaife action fous toutes fes faces, ce n'eft point amplifier ; mais ajouter c'eft exagérer & ennuyer.

J'ai vu autrefois dans les collèges donner des prix d'*Amplification.* C'étoit réellement enfeigner l'art d'être diffus. Il eût mieux valu peut-être donner des prix à celui qui auroit refferré fes penfées, & qui par là auroit appris à parler avec plus d'énergie & de force. Mais en évitant l'*Amplification*, craignez la sècherefle.

J'ai entendu des profeffeurs enfeigner que certains vers de Virgile font une *Amplification*, par exemple ceux-ci :

Nox erat, & placidum carpebant feffa foporem
Corpora per terras, fylvæque & fæva quierant
Æquora : quum medio volvuntur fidera lapfu ;
Quum tacet omnis ager, pecudes, pictæque volucres ;
Quæque lacus latè liquidos, quæque afpera dumis
Rura tenent, fomno pofitæ fub nocte filenti
Lenibant curas, & corda oblita laborum.
At non infelix animi Phœniffa,

Voici une traduction libre de ces vers de Virgile qui ont tous été fi difficiles à traduire par les poètes françois, excepté par M. l'abbé de Lille.

Les aftres de la nuit rouloient dans le filence :
Éole a fufpendu les haleines des vents ;
Tout fe tait fur les eaux, dans les bois, dans les champs :
Fatigué des travaux qui vont bientôt renaître,
Le tranquile taureau s'endort avec fon maître ;
Les malheureux humains ont oublié leurs maux ;
Tout dort, tout s'abandonne aux charmes du repos.
Phéniffe veille & pleure.

Si la longue defcription du règne du fommeil dans toute la nature, ne faifoit pas un contrafte admirable avec la cruelle inquiétude de Didon, ce morceau ne feroit qu'une *Amplification* puérile ; c'eft le mot, *At non infelix animi Phœniffa*, qui en fait le charme.

La belle ode de Sapho, qui peint tous les fymptomes de l'amour, & qui a été traduite heureufement dans toutes les langues cultivées, ne feroit pas fans doute fi touchante, fi Sapho avoit parlé d'une autre que d'elle-même ; cette ode pourroit être alors regardée comme une *Amplification.*

La defcription de la tempête au premier livre de l'*Énéïde*, n'eft point une *Amplification* ; c'eft une image vraie de tout ce qui arrive dans une tempête ; il n'y a aucune idée répétée ; & la répétition eft le vice de tout ce qui n'eft qu'*Amplification.*

Le plus beau rôle qu'on ait jamais mis fur le théâtre dans aucune langue, eft celui de *Phèdre.* Prefque tout ce qu'elle dit feroit une *Amplification* fatigante, fi c'étoit une autre qui parlât de la paffion de *Phèdre.*

Athènes me montra mon fuperbe ennemi ;
Je le vis, je rougis, je pâlis à fa vûe ;
Un trouble s'èleva dans mon ame éperdue :
Mes yeux ne voyoient plus, je ne pouvois parler ;
Je fentis tout mon corps & tranfir & brûler.
Je reconnus Vénus & fes traits redoutables,
D'un fang qu'elle pourfuit tourments inévitables.

Il eft bien clair que, puifqu'Athènes lui montra fon fuperbe ennemi Hippolyte, elle vit Hippolyte. Si elle rougit & pâlit à fa vûe, elle fut fans doute troublée. Ce feroit un pléonafme, une rédondance oifeufe, dans une étrangère qui raconteroit les amours de *Phèdre* ; mais c'eft *Phèdre* amoureufe & honteufe de fa paffion ; fon cœur eft plein ; tout lui échappe.

Ut vidi, ut perii, ut me malus abftulit error !
Je le vis, je rougis, je pâlis à fa vûe.

Peut-on mieux imiter Virgile ?

Je fentis tout mon corps & tranfir & brûler.
Mes yeux ne voyoient plus, je ne pouvois parler.

Peut-on mieux imiter Sapho ? Ces vers, quoiqu'imités, coulent de fource ; chaque mot trouble les ames fenfibles & les pénetre ; ce n'eft point une *Am-*

plification, c'eſt le chef-d'œuvre de la nature & de l'art.

Voici, à mon avis, un exemple d'une *Amplification* dans une tragédie moderne, qui d'ailleurs a de grandes beautés.

Tidée eſt à la cour d'Argos; il eſt amoureux d'une ſœur d'Électre; il regrette ſon ami Oreſte & ſon père; il eſt partagé entre ſa paſſion pour Électre & le deſſein de punir le tyran. Au milieu de tant de ſoins & d'inquiétudes, il fait à ſon confident une longue deſcription d'une tempête qu'il a eſſuyée il y a long temps.

Tu ſais ce qu'en ces lieux nous venions entreprendre;
Tu ſais que Palamède, avant que de s'y rendre,
Ne voulut point tenter ſon retour dans Argos
Qu'il n'eût interrogé l'oracle de Délos:
A de ſi juſtes ſoins on ſouſcrivit ſans peine.
Nous partîmes comblés des bienfaits de Thyrrène.
Tout nous favoriſoit; nous vogames long temps
Au gré de nos déſirs bien plus qu'au gré des vents:
Mais ſignalant bientôt toute ſon inconſtance,
La mer en un moment ſe mutine & s'élance;
L'air mugit, le jour fuit, une épaiſſe vapeur
Couvre d'un voile affreux les vagues en fureur;
La foudre éclairant ſeule une nuit ſi profonde,
A ſillons redoublés ouvre le ciel & l'onde;
Et comme un tourbillon, embraſſant nos vaiſſeaux;
Semble en ſources de feu bouillonner ſur les eaux;
Les vagues quelquefois, nous portant ſur leurs cîmes,
Nous font rouler après ſous de vaſtes abîmes,
Où les éclairs preſſés, pénétrant avec nous,
Dans des gouffres de feu ſembloient nous plonger tous.
Le pilote effrayé, que la flamme environne,
Aux rochers qu'il fuyoit lui même s'abandonne.
A travers les écueils notre vaiſſeau pouſſé,
Se briſe, & nage enfin ſur les eaux diſperſé.

On voit peut-être dans cette deſcription le poète, qui veut ſurprendre les auditeurs par le récit d'un naufrage; & non le perſonnage, qui veut venger ſon père & ſon ami, tuer le tyran d'Argos, & qui eſt partagé entre l'Amour & la Vengeance.

Lorſqu'un perſonnage s'oublie, & qu'il veut abſolument être poète, il doit alors embellir ce défaut par les vers les plus correcits & les plus élégants.

Ne voulut point tenter ſon retour dans Argos
Qu'il n'eût interrogé l'oracle de Délos.

Ce tour familier ſemble ne devoir entrer que rarement dans la Poéſie noble. *Je ne voulus point aller à Orléans que je n'euſſe vu Paris:* cette phraſe n'eſt admiſe, ce me ſemble, que dans la liberté de la converſation.

A de ſi juſtes ſoins on ſouſcrivit ſans peine.

On ſouſcrit à des volontés, à des ordres, à des déſirs: je ne crois pas qu'on ſouſcrive *à des ſoins.*

Nous vogames long temps
Au gré de nos déſirs bien plus qu'au gré des vents.

Outre l'affectation & une ſorte de jeu de mots *du gré des déſirs* & *du gré des vents*, il y a là une contradiction évidente. Tout l'équipage *ſouſcrivit* ſans peine *aux juſtes ſoins* d'interroger l'oracle de Délos: les déſirs des navigateurs étoient donc d'aller à Délos; ils ne voguoient donc pas au gré de leurs déſirs, puiſque le gré des vents les écartoit de Délos, à ce que dit Tidée.

Si l'auteur a voulu dire au contraire que Tidée voguoit au gré de ſes déſirs, auſſi bien & encore plus qu'au gré des vents, il s'eſt mal exprimé. *Bien plus qu'au gré des vents*, ſignifie que les vents ne ſecondoient pas ſes déſirs, & l'écartoient de ſa route. *J'ai été favoriſé dans cette affaire par la moitié du Conſeil bien plus que par l'autre*, ſignifie, par tout pays, La moitié du Conſeil a été pour moi, & l'autre contre. Mais ſi je dis: *La moitié du Conſeil a opiné au gré de mes déſirs, & l'autre encore davantage;* cela veut dire que j'ai été ſecondé par tout le Conſeil, & qu'une partie m'a encore plus favoriſé que l'autre.

J'ai réuſſi auprès du Parterre bien plus qu'au gré des connoiſſeurs, veut dire, Les connoiſſeurs m'ont condanné.

Il faut que la diction ſoit pure & ſans équivoque. Le confident de Tidée pouvoit lui dire, Je ne vous entends pas: ſi le vent vous a mené à Délos & à Épidaure, qui eſt dans l'Argolide, c'étoit préciſément votre route, & vous n'avez pas dû *voguer long temps;* on va de Samos à Épidaure en moins de trois jours avec un bon vent d'eſt: ſi vous avez eſſuyé une tempête, vous n'avez pas vogué au gré de vos déſirs; d'ailleurs, vous deviez inſtruire plus tôt le Public que vous veniez de Samos: les ſpectateurs veulent ſavoir d'où vous venez & ce que vous voulez; la longue deſcription recherchée d'une tempête me détourne de ces objets. C'eſt une *Amplification* qui paroît oiſeuſe, quoiqu'elle préſente de grandes images.

La mer ſignala bientôt toute ſon inconſtance.

Toute l'inconſtance que la mer ſignale, ne ſemble pas une expreſſion convenable à un héros qui doit peu s'amuſer à ces recherches. Cette mer qui ſe *mutine & qui s'élance en un moment*, après avoir ſignalé *toute ſon inconſtance*, intéreſſe-t-elle aſſez à la ſituation préſente de Tidée, occupé de la guerre? Eſt-ce à lui de s'amuſer à dire que la mer eſt inconſtante, à débiter des lieux communs?

L'air mugit, le jour fuit, une épaiſſe vapeur
Couvre d'un voile affreux les vagues en fureur.

Les vents diſſipent les vapeurs & ne les épaiſſiſſent pas. Mais quand même il ſeroit vrai qu'une épaiſſe vapeur eût couvert les vagues en fureur d'un *voile* affreux, ce héros, plein de ſes malheurs préſents, ne doit pas s'appéſantir ſur ce prélude de tempête, ſur ces circonſtances qui n'appartiennent qu'au poète.

Non erat his locus.

La

La foudre, éclairant seule une nuit si profonde;
A sillons redoublés ouvre le ciel & l'onde;
Et comme un tourbillon, embrassant nos vaisseaux;
Semble en source de feu bouillonner sur les eaux.

N'est-ce pas là une véritable *Amplification* un peu trop ampoulée? Un tonnerre qui ouvre l'eau & le ciel par des sillons; qui en même temps est un tourbillon de feu, lequel embrasse un vaisseau, & qui bouillonne; n'a-t-il pas quelque chose de trop peu naturel, de trop peu vrai, sur tout dans la bouche d'un homme qui doit s'exprimer avec une simplicité noble & touchante, sur tout après plusieurs mois que le péril est passé?

Ces cîmes de vagues, qui font rouler, sous des abîmes, des éclairs pressés & des gouffres de feu, semblent des expressions un peu boursouflées qui seroient souffertes dans une ode; & qu'Horace réprouvoit avec tant de raison dans la Tragédie.

Projicit ampullas & sesquipedalia verba.

Le pilote effrayé, que la flamme environne,
Aux rochers qu'il fuyoit lui-même s'abandonne,

On peut s'abandonner aux vents; mais il me semble qu'on ne s'abandonne pas aux rochers.

Notre vaisseau poussé, nage dispersé.

Un vaisseau ne nage point dispersé; Virgile a dit, non en parlant d'un vaisseau, mais des hommes qui ont fait naufrage:

Apparent rari nantes in gurgite vasto.

Voilà où le mot *Nager* est à sa place. Les débris d'un vaisseau flottent & ne nagent pas.

Des Fontaines a traduit ainsi ce beau vers de l'*Énéide*: *A peine un petit nombre de ceux qui montoient le vaisseau purent se sauver à la nage.* C'est traduire Virgile en style de gazette. Où est ce vaste gouffre que peint le poète, *Gurgite vasto?* Où est l'*Apparent rari nantes?* Ce n'est pas avec cette sécheresse qu'on doit traduire l'*Énéide*. Il faut rendre image pour image, beauté pour beauté. Nous faisons cette remarque en faveur des commençants. On doit les avertir que des Fontaines n'a fait que le squelette informe de Virgile, comme il faut leur dire que la description de la tempête par Tidée est fautive & déplacée. Tidée devoit s'étendre avec attendrissement sur la mort de son ami, & non sur la vaine description d'une tempête.

On ne présente ces réflexions que pour l'intérêt de l'art, & non pour attaquer l'artiste:

Ubi plura nitent in carmine, non ego paucis offendar maculis:
En faveur des beautés on pardonne aux défauts.

Plusieurs hommes de goût, & entre autres l'auteur du *Télémaque*, ont regardé comme une *Amplification* le récit de la mort d'Hippolyte dans Racine. Les longs récits étoient à la mode alors. La vanité d'un acteur veut se faire écouter. On avoit pour eux cette complaisance; elle a été fort blâmée. L'archevêque de Cambrai prétend que Théramène ne devoit pas, après la catastrophe d'Hippolyte, avoir la force de parler si long temps; qu'il se plaît trop à décrire *les cornes menaçantes* du monstre, & ses *écailles jaunissantes*, & *sa croupe qui se recourbe*; qu'il devoit dire d'une voix entrecoupée: *Hippolyte est mort: un monstre l'a fait périr; je l'ai vu.*

Je ne prétends point défendre les écailles jaunissantes, & la croupe qui se recourbe; mais en général cette critique souvent répétée me paroît injuste. On veut que Théramène dise seulement: *Hippolyte est mort. Je l'ai vu, c'en est fait.*

C'est précisément ce qu'il dit & en moins de mots encore...... *Hippolyte n'est plus.* Le père s'écrie; Théramène ne reprend ses sens que pour dire:

J'ai vu des mortels périr le plus aimable;

& il ajoûte ce vers si nécessaire, si touchant, si désespérant pour Thésée;

Et j'ose dire encor, Seigneur, le moins coupable.

La gradation est pleinement observée, les nuances se font sentir l'une après l'autre.

Le père attendri demande: *Quel Dieu lui a ravi son fils, quelle foudre soudaine...?* Et il n'a pas le courage d'achever; il reste muet dans sa douleur; il attend ce récit fatal; le Public l'attend de même. Théramène doit répondre; on lui demande des détails; il doit en donner.

Etoit-ce à celui qui fait discourir Mentor & tous ses personnages si long temps, & quelquefois jusqu'à la satiété, de fermer la bouche à Théramène? Quel est le spectateur qui voudroit ne le pas entendre, ne pas jouïr du plaisir douloureux d'écouter les circonstances de la mort d'Hippolyte? Qui voudroit même qu'on en retranchât quatre vers? Ce n'est pas là une vaine description d'une tempête inutile à la pièce; ce n'est pas là une *Amplification* mal écrite: c'est la diction la plus pure & la plus touchante; enfin c'est Racine.

On lui reproche *Le héros expiré*. Quelle misérable vétille de Grammaire! Pourquoi ne pas dire, *Ce héros expiré*, comme on dit, *Il est expiré*, *Il a expiré?* Il faut remercier Racine d'avoir enrichi la langue à laquelle il a donné tant de charmes, en ne disant jamais que ce qu'il doit, lorsque les autres disent tout ce qu'ils peuvent.

Boileau fut le premier qui fit remarquer l'*Amplification* vicieuse de la première scène de *Pompée*;

Quand les dieux étonnés sembloient se partager,
Pharsale a décidé ce qu'ils n'osoient juger.
Ces fleuves teints de sang, & rendus plus rapides
Par le débordement de tant de parricides;
Cet horrible débris d'aigles, d'armes, de chars,
Sur ces champs empestés confusément épars;
Ces montagnes de morts, privés d'honneurs suprêmes;
Que la nature force à se venger eux-mêmes,
Et dont les troncs pourris exhalent dans les vents
De quoi faire la guerre au reste des vivants, &c.

Ces vers bourſoufflés ſont ſonores: ils ſurprirent long temps la multitude, qui, ſortant à peine de la groſſièreté, & qui plus eſt, de l'inſipidité où elle avoit été plongée tant de ſiècles, étoit étonnée & ravie d'entendre des vers harmonieux ornés de grandes images. On n'en ſavoit pas aſſez pour ſentir l'extrême ridicule d'un roi d'Égypte, qui parle, comme un écolier de Rhétorique, d'une bataille livrée au dela de la mer Méditerranée, dans une province qu'il ne connoît pas, entre des étrangers qu'il doit également haïr. Que veulent dire des dieux qui n'ont oſé juger entre le gendre & le beau-père, & qui cependant ont jugé par l'évènement, ſeule manière dont ils étoient cenſés juger? Ptolomée parle de fleuves près d'un champ de bataille où il n'y avoit point de fleuves: il peint ces prétendus fleuves rendus rapides par des débordements de parricides; un horrible débris de perches qui portoient des figures d'aigles, de charettes caſſées (car on ne connoiſſoit point alors les chars de guerre); enfin des troncs pourris qui ſe vengent, & qui font la guerre aux vivants. Voilà le galimathias le plus complet qu'on pût jamais étaler ſur un théâtre. Il falloit cependant pluſieurs années pour déciller les yeux du Public, & pour lui faire ſentir qu'il n'y a qu'à retrancher ces vers pour faire une ouverture de ſcène parfaite.

L'*Amplification*, la déclamation, l'exagération furent de tout temps les défauts des grecs, excepté de Démoſthène & d'Ariſtote.

Le temps même a mis le ſceau de l'approbation preſque univerſelle à des morceaux de Poéſie abſurdes, parce qu'ils étoient mêlés à des traits éblouiſſants qui répandoient leur éclat ſur eux; parce que les poètes qui vinrent après, ne firent pas mieux; parce que les commencements informes de tout art ont toujours plus de réputation que l'art perfectionné; parce que celui qui joua le premier du violon fut regardé comme un demi-dieu, & que Rameau n'a eu que des ennemis; parce qu'en général les hommes jugent rarement par eux-mêmes, qu'ils ſuivent le torrent, & que le goût épuré eſt preſque auſſi rare que les talents.

Parmi nous aujourdhui la plupart des ſermons, des oraiſons funèbres, des diſcours d'appareil, des harangues dans de certaines cérémonies, ſont des *Amplifications* ennuyeuſes, des lieux communs cent & cent fois répétés. Il faudroit que tous ces diſcours fuſſent très-rares pour être un peu ſupportables. Pourquoi parler quand on n'a rien à dire de nouveau? Il eſt temps de mettre un frein à cette extrême intempérance; & par conſéquent de finir cet article. (VOLTAIRE.)

*AMPOULÉ, adj. (*Belles-Lettres.*) Le *Projicit ampullas* d'Horace ſemble avoir donné lieu à cette expreſſion figurée. On appelle un ſtyle, un vers, un diſcours *ampoulé*, celui où l'on emploie de grands mots à exprimer de petites choſes, où la force de l'expreſſion ſe déploie mal à propos, où la parole excède la penſée, exagère le ſentiment. Il n'eſt point d'expreſſions, dont l'énergie ou l'élévation ne trouve ſa place dans le ſtyle: mais il faut que la grandeur de l'objet y réponde; & de la juſteſſe de ce rapport, dépend la juſteſſe de l'expreſſion. Qu'un autre que Phèdre penſât que ſon amour pût faire rougir le ſoleil, ce ſeroit du ſtyle *ampoulé*. Mais après ces vers:

Noble & brillant auteur d'une illuſtre famille,
Toi, dont ma mère oſoit ſe vanter d'être fille;

il eſt tout ſimple & tout naturel que la fille de Paſiphaé ajoûte:

Qui peut être rougis du trouble où tu me vois.

Il n'eſt pas moins naturel que la fille de Minos, juge des morts, ſe repréſente ſon père épouvanté du crime de ſa fille inceſtueuſe, & laiſſant tomber, en la voyant, l'urne terrible de ſes mains.

Miſérable! & je vis! & je ſoutiens la vûe
De ce ſacré ſoleil dont je ſuis deſcendue!
J'ai pour aïeul le père & le maître des dieux;
Le ciel, tout l'univers eſt plein de mes aïeux:
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je? Mon père y tient l'urne fatale;
Le ſort, dit-on, l'a miſe en ſes ſévères mains;
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah! combien frémira ſon ombre épouvantée,
Lorſqu'il verra ſa fille, à ſes yeux préſentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers!
Que diras-tu, mon Père, à ce ſpectacle horrible?
Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible.

De même, après le feſtin d'Atrée, père d'Agamemnon, qui fit reculer le ſoleil, il n'y a aucune exagération à ſuppoſer que Clytemneſtre, pour un crime qui lui paroît ſemblable, diſe au ſoleil:

Recule: ils t'ont appris ce funeſte chemin.

L'art d'élever naturellement le ſtyle à ce degré de force, conſiſte à y diſpoſer les eſprits par des idées qui autoriſent la hauteur de l'expreſſion.

Le *Moi* de la *Médée* de Corneille eſt ſublime, parce qu'il eſt dans la bouche d'une magicienne fameuſe; ſans cela, il ſeroit extravagant & ridicule.

De même il n'appartient qu'à la Gorgone, de dire:

Les traits que Jupiter lance du haut des cieux,
N'ont rien de plus terrible
Qu'un regard de mes yeux.

De même ce vers, dans la bouche d'Octave,

Je ſuis maître de moi comme de l'univers,

n'eſt qu'une expreſſion noble & ſimple.

De même après ces vers,

Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles;
Que ſes proſcriptions comblent de funérailles;

Sertorius peut ajouter :

Et comme autour de moi j'ai tous ses vrais appuis,
Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

Le style *ampoulé* n'est donc jamais qu'un style élevé outre mesure.

On a dit, *des plaines de sang*, *des montagnes de morts ;* & lorsque ces expressions ont été placées, elles ont été justes. Qui jamais a reproché de l'enflure à ces deux vers de la *Henriade ?*

Et des fleuves françois les eaux ensanglantées,
Ne portoient que des morts aux mers épouvantées.

Longin, dans son *Traité du Sublime*, cite comme une expression *ampoulée*, *Vomir contre le ciel ;* mais si on disoit de Typhoé, qu'il a vomi contre le ciel

Les restes enflammés de sa rage mourante,

l'expression seroit naturelle.

Dans la tragédie de *Théophile*, Pyrame, croyant qu'un lion a dévoré Thisbé, s'adresse à ce lion, & lui dit :

Toi, son vivant cercueil, reviens me dévorer,
Cruel Lion, reviens ; je te veux adorer :
S'il faut que ma déesse en ton sang se confonde,
Je te tiens pour l'autel le plus sacré du monde.

voilà ce qui s'appelle de l'*ampoulé :* l'exagération en est risible à force d'être extravagante.

Mais c'est une erreur de penser que les degrés d'élévation du style soient marqués pour les divers genres. Dans le Poëme didactique, le plus tempéré de tous, Lucrèce & Virgile se sont élevés aussi haut qu'aucun poète dans l'Épopée.

Lucrèce a dit d'Épicure : « Ni ces dieux, ni leurs » foudres, ni le bruit menaçant du ciel en courroux » ne purent l'étonner. Son courage s'irrita contre les » obstacles. Impatient de briser l'étroite enceinte de » la nature, son génie vainqueur s'élança au dela » des bornes enflammées du monde, & parcourut à » pas de géant les plaines de l'immensité ».

On sait de quel pinceau Virgile, dans les Géorgiques, a peint le meurtre de César.

La Fontaine lui-même, dans l'apologue, a pris quelquefois le plus haut ton : il a osé dire du chêne :

Celui de qui la tête au ciel étoit voisine,
Et dont les pieds touchoient à l'empire des morts.

(¶ Il a osé dire, en parlant de l'Astrologie :

Quant aux volontés souveraines
De celui qui fait tout, & rien qu'avec dessein ;
Qui les sait, que lui seul ? Comment lire en son sein ?
Auroit-il imprimé sur le front des étoiles
Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles ?)

Le naturel & la vérité sont de l'essence de tous les genres : il n'en est aucun qui n'admette le plus haut style, quand le sujet l'élève & le soutient ; il n'en est aucun où de grands mots vides de sens, des figures exagérées, des images qui donnent un corps gigantesque à de petites pensées, ne fassent de l'enflure, & ne forment ce qu'on appelle un style *ampoulé*.

L'Épopée, la Tragédie, l'Ode elle-même, ne demandent plus de force & plus de hauteur dans les idées, les sentiments, & les images, qu'autant que les sujets qu'elles traitent en sont plus susceptibles, & que les personnages qu'elles emploient, sont supposés avoir plus de grandeur dans l'ame & d'élévation dans l'esprit.

(¶ Il en est de même de la haute Éloquence : tout doit y être vrai, ou ressemblant au vrai ; & non seulement les figures, mais les mouvements oratoires sont tous soumis à cette règle. Métaphore, exclamation, imprécation, apostrophe, prosopopée, hypotipose, tout ce qu'il y a de plus véhément devient froid ; tout ce qu'il y a de plus noble & de plus sérieux devient grottesque & ridicule, dès que le faux, l'outré, l'enflure enfin s'y fait appercevoir. Or la vérité relative dont il s'agit, est dans le rapport de proportion, non seulement du style avec la chose, mais du style avec la personne dont on parle ou qui parle elle-même. Rien n'est si accablant dans la réplique que le ridicule jeté sur une emphase déplacée : c'est à cette disconvenance du langage avec l'orateur, que Démosthène s'est attaché dans sa harangue pour la couronne, en réfutant la péroraison d'Eschine son accusateur.

« O terre ! ô soleil ! ô vertu, avoit dit Eschine ; » & vous sources du juste discernement, lumières » naturelles & lumières acquises, par où nous démélons le bien d'avec le mal, je vous en atteste : » j'ai de mon mieux secouru l'État, & de mon mieux » plaidé sa cause ».

Ce n'étoit là qu'un lieu commun, qu'une déclamation *ampoulée*, que la conduite & les mœurs d'Eschine ne rendoient pas fort imposante. Aussi de quel ton Démosthène y répondit !

« Que pensez-vous, dit-il aux juges, de cet » histrion travesti, qui, comme dans une pièce tragique, s'écrie : *O terre ! ô soleil ! ô vertu !* Qui » invoque *les lumières naturelles & les lumières* » *acquises* qui nous éclairent sur le *discernement du* » *du bien & du mal ?* car je ne surfais point : vous » l'avez entendu proférer de telles paroles. Vous » Eschine, le réceptacle de tous les vices, par où, » vous & les vôtres, avez-vous quelque commerce » avec la vertu ? Par où discernez-vous le bien d'a- » vec le mal ? Dans quelle source avez-vous puisé » ce talent lumineux ? Par quel endroit l'avez-vous » mérité ? Et de quel droit prononcez-vous le nom » de lumières acquises » ?

On voit par cet exemple qu'une raison solide vaut mieux que cent exclamations vagues : flèches volantes, mais émoussées, qu'on se renvoie tour à tour, & qui ne portent aucune atteinte. Qu'il me soit permis d'achever en deux mots cette métaphore, & de conclure qu'il ne suffit pas qu'un trait d'Éloquence ait des plumes ; qu'il faut qu'il soit armé d'un fer

bien aiguiſé, qu'il ait un vol meſuré à ſon but, qu'une main sûre le décoche, & qu'un œil juſte le conduiſe.) (*M. Marmontel.*)

AMUSER, DIVERTIR, *Syn.*

Divertir, dans ſa ſignification propre tirée du latin, ne ſignifie autre choſe que Détourner ſon attention d'un objet en la portant ſur un autre ; mais l'uſage préſent a de plus attaché à ce mot une idée de plaiſir qu'on prend à l'objet qui nous occupe. *Amuſer*, au contraire, n'emporte pas toujours l'idée de plaiſir; & quand cette idée s'y trouve jointe, elle exprime un plaiſir plus foible que le mot *Divertir.* Celui qui s'*amuſe* peut n'avoir d'autre ſentiment que l'abſence de l'ennui ; c'eſt là même tout ce qu'emporte le mot *Amuſer* pris dans ſa ſignification rigoureuſe. On va à la promenade pour s'*amuſer ;* à la comédie pour ſe *divertir* : on dira d'une choſe que l'on fait pour tuer le temps, Cela n'eſt pas fort *divertiſſant ;* mais cela m'*amuſe* : on dira auſſi, Cette pièce m'a aſſez *amuſé ;* mais cette autre m'a fort *diverti.*

Ce qu'il y a de ſingulier, c'eſt qu'au participe, *Amuſant* dit plus qu'*Amuſer ;* le participe emporte toujours une idée de plaiſir que le verbe n'emporte pas néceſſairement. Quand on dit d'un homme, d'un livre, d'un ſpectacle, qu'il eſt *amuſant*, cela ſignifie qu'on a du moins eu certain degré de plaiſir à le lire ou à le voir : mais quand on dira, Je me ſuis mis à ma fenêtre pour m'*amuſer*, Je parfile pour m'*amuſer* ; cela ſignifie ſeulement pour me déſennuyer, pour m'occuper à quelque choſe.

On ne peut pas dire d'une tragédie qu'elle *amuſe*, parce que le genre de plaiſir qu'elle fait eſt ſérieux & pénétrant; & qu'*Amuſer* emporte une idée de frivolité dans l'objet, & d'impreſſion légère dans l'effet qu'il produit : on peut dire que le jeu *amuſe*, que la tragédie occupe, & que la comédie *divertit.*

Amuſer dans un autre ſens, ſignifie auſſi *Tromper ;* on dit *Amuſer les ennemis.* Philippe, roi de Macédoine, diſoit qu'on *amuſoit* les hommes avec des ſerments. (*M. d'Alembert.*)

(N.) AN, ANNÉE. *Syn.*

Un ſervice particulièrement deſtiné au calcul, eſt l'acceſſoire qui caractériſe & diſtingue le mot *An :* voilà pourquoi il ſe place ordinairement dans les dates avec les nombres, & qu'il ſe trouve rarement avec des épithètes qualificatives ; au lieu que le mot *Année* eſt plus propre à être qualifié, & ne figure pas de ſi bonne grâce avec les nombres.

Cet ouvrage parut pour la première fois l'*An* 1718 : ainſi, il y a vingt-neuf *Ans (a)* que j'ai eu la hardieſſe de me livrer au Public.

Les *Années* fertiles doivent, dans un État bien policé, empêcher la diſette de ſe faire ſentir dans les *Années* ſtériles.

L'*Année* heureuſe eſt celle que l'on paſſe ſans ennui & ſans infirmité. (*L'abbé Girard.*)

(a) Ceci prouve que l'auteur écrivoit cet article en 1747.

L'*An*, me paroît être un élément déterminé du temps ; il eſt dans la durée ce que le point eſt dans l'étendue. De là vient que l'on dit *An* pour marquer une époque, ainſi que pour déterminer l'étendue d'une durée. Comme on conſidère le point ſans étendue, on enviſage l'*An* ſans attention à ſa durée.

Mais l'*Année* eſt enviſagée comme étant elle-même une durée déterminée, & diviſible en ſes parties : l'*Année* a douze mois, 365 jours, quatre ſaiſons. De là vient que l'on qualifie l'*Année* par les évènements qui en ont rempli la durée. *Voyez* Jour, Journée, *Syn.* (*M. Beauzée.*)

ANA, *Littérature.* On appelle ainſi des recueils, des penſées, des diſcours familiers, & quelques petits opuſcules d'un homme de Lettres, faits de ſon vivant par lui-même, ou plus ſouvent après ſa mort par ſes amis. Tels ſont le *Menagiana*, le *Bolæana*, &c. & une infinité d'autres. On trouve dans les *Mémoires de Littérature* de M. l'abbé d'Artigny, tome I, un article curieux ſur les livres en *Ana*, auquel nous renvoyons : tout ce que nous croyons à propos d'obſerver, c'eſt que la plupart de ces ouvrages contiennent peu de bon, aſſez de médiocre, & beaucoup de mauvais; que pluſieurs déshonorent la mémoire des hommes célèbres à qui ils ſemblent conſacrés, & dont ils nous dévoilent les petiteſſes, les puérilités, & les moments foibles; qu'en un mot, ſelon l'expreſſion de M. de Voltaire, on les doit, pour la plupart, à ces éditeurs qui vivent des ſottiſes des morts. (*Anonyme.*)

(N.) ANA, ANECDOTES.

Si on pouvoit confronter Suétone avec les valets de chambre des douze Céſars, penſe-t-on qu'ils ſeroient toujours d'accord avec lui ? & en cas de diſpute, quel eſt l'homme qui ne parieroit pas pour les valets de chambre contre l'hiſtorien?

Parmi nous, combien de livres ne ſont fondés que ſur des bruits de ville, ainſi que la Phyſique ne fut fondée que ſur des chimères, répétées de ſiècle en ſiècle juſques à notre temps !

Ceux qui ſe plaiſent à tranſcrire le ſoir dans leur cabinet ce qu'ils ont entendu dans le jour, devroient, comme S. Auguſtin, faire un livre de rétractations au bout de l'année.

Quelqu'un raconte au grand audiencier l'Étoile, que Henri IV, chaſſant vers Creteil, entra ſeul dans un cabaret où quelques gens de loi de Paris dinoient dans une chambre haute. Le roi, qui ne ſe fait pas connoître, & qui cependant devoit être très-connu, leur fait demander par l'hoteſſe, s'ils veulent l'admettre à leur table, ou lui céder une partie de leur rôti pour ſon argent. Les pariſiens répondent, qu'ils ont des affaires particulières à traiter enſemble, que leur diner eſt court, & qu'ils prient l'inconnu de les excuſer.

Henri IV appelle ſes gardes, & fait fouetter outrageuſement les convives, *pour leur apprendre*, dit

l'Étoile, *une autre fois à être plus courtois à l'endroit des gentilshommes.*

Quelques auteurs, qui, de nos jours, se sont mêlés d'écrire la vie de Henri IV, copient l'Étoile sans examen, rapportent cette *Anecdote*; &, ce qu'il y a de pis, ils ne manquent pas de la louer comme une belle action de Henri IV.

Cependant, le fait n'est ni vrai ni vraisemblable; & loin de mériter ces éloges, c'eût été à la fois dans Henri IV l'action la plus ridicule, la plus lâche, la plus tyrannique, & la plus imprudente.

Premièrement, il n'est pas vraisemblable qu'en 1602, Henri IV, dont la physionomie étoit si remarquable, & qui se montroit à tout le monde avec tant d'affabilité, fût inconnu dans Creteil auprès de Paris.

Secondement, l'Étoile, loin de constater ce conte impertinent, dit qu'il le tient d'un homme qui le tenoit de M. de Vitry. Ce n'est donc qu'un bruit de ville.

Troisièmement, il seroit bien lâche & bien odieux de punir d'une manière infamante des citoyens assemblés pour traiter d'affaires, qui certainement n'avoient commis aucune faute en refusant de partager leur dîner avec un inconnu très-indiscret, qui pouvoit fort aisément trouver à manger dans le même cabaret.

Quatrièmement, cette action si tyrannique, si indigne d'un roi & même de tout honnête homme, si punissable par les lois dans tout pays, auroit été aussi imprudente que ridicule & criminelle; elle eût rendu Henri IV exécrable à toute la bourgeoisie de Paris, qu'il avoit tant d'intérêt de ménager.

Il ne falloit donc pas souiller l'histoire d'un conte si plat; il ne falloit pas déshonorer Henri IV par une si impertinente *Anecdote.*

Dans un livre intitulé *Anecdotes Littéraires*, imprimé chez Durand en 1752, avec privilège, voici ce qu'on trouve, tome 3, page 183. « Les amours de » Louis XIV ayant été jouées en Angleterre, ce » prince voulut aussi faire jouer celles du roi Guil- » laume. L'abbé Brueys fut chargé par M. de Torcy » de faire la pièce. Mais quoiqu'applaudie, elle ne » fut pas jouée, parce que celui qui en étoit l'objet » mourut sur ces entrefaites. »

Il y a autant de mensonges absurdes que de mots dans ce peu de lignes. Jamais on ne joua les amours de Louis XIV sur le théâtre de Londres. Jamais Louis XIV ne fut assez petit pour ordonner qu'on fît une comédie sur les amours du roi Guillaume. Jamais le roi Guillaume n'eut de maîtresse; ce n'étoit pas d'une telle foiblesse qu'on l'accusoit. Jamais le marquis de Torcy ne parla à l'abbé Brueys. Jamais il ne put faire, ni à lui ni à personne, une proposition si indiscrète & si puérile. Jamais l'abbé Brueys ne fit la comédie dont il est question. Fiez-vous, après cela, aux *Anecdotes.*

Il est dit dans le même livre, que *Louis XIV fut si content de l'opéra d'*Isis, *qu'il fit rendre un arrêt du Conseil, par lequel il est permis à un homme de chanter à l'Opéra & d'en retirer des gages, sans déroger. Cet arrêt a été enregistré au Parlement de Paris.*

Jamais il n'y eut une telle déclaration enregistrée au Parlement de Paris. Ce qui est vrai, c'est que Lulli obtint, long temps avant l'opéra d'*Isis*, des lettres portant permission d'établir son Opéra en 1672, & fit insérer dans ses lettres que *les gentilshommes & les demoiselles pourroient chanter sur ce théâtre sans déroger.* Mais il n'y eut point de déclaration enregistrée.

De tous les *Ana*, celui qui mérite le plus d'être mis au rang des mensonges imprimés, & sur tout des mensonges insipides, est le *Ségraisiana.* Il fut compilé par un copiste de Ségrais, son domestique, & imprimé long temps après la mort du maître.

Le *Ménagiana* revu par la Monnoye, est le seul dans lequel on trouve des choses instructives.

Rien n'est plus commun dans la plûpart de nos petits livres nouveaux, que de voir de vieux bons mots attribués à nos contemporains, des inscriptions, des épigrammes faites pour certains princes, appliquées à d'autres.

Dans un *Mercure de France* du mois de Septembre 1769, on attribue à Pope une épigramme faite en impromptu sur la mort d'un fameux usurier. Cette épigramme est reconnue depuis deux-cents ans en Angleterre pour être de Shakespeare. Elle fut faite en effet sur le champ par ce célèbre poète. Un agent de change nommé *Jean Dacombe*, qu'on appelloit vulgairement *Dix pour cent*, lui demandoit en plaisantant quelle épitaphe il lui feroit s'il venoit à mourir; Shakespeare lui répondit :

Ci gît un financier puissant,
Que nous appelons Dix pour cent;
Je gagerois cent contre dix
Qu'il n'est pas dans le paradis.
Lorsque Belzébut arriva
Pour s'emparer de cette tombe,
On lui dit, Qu'emportez-vous là ?
Eh ! c'est notre ami Jean Dacombe.

On vient de renouveler encore cette ancienne plaisanterie :

Je sais bien qu'un homme d'Église,
Qu'on redoutoit fort en ce lieu,
Vient de rendre son ame à Dieu;
Mais je ne sais si Dieu l'a prise.

Il y a cent facéties, cent contes qui font le tour du monde depuis trente siècles. On farcit les livres de maximes qu'on donne comme neuves, & qui se retrouvent dans Plutarque, dans Athénée, dans Sénèque, dans Plaute, dans toute l'Antiquité.

Ce ne sont là que des méprises aussi innocentes que communes: mais pour les faussetés volontaires, pour les mensonges historiques, qui portent des atteintes à la gloire des princes & à la réputation des particuliers, ce sont des délits sérieux.

De tous les livres grossis de fausses *Anecdotes*, celui dans lequel les mensonges les plus absurdes sont entassés avec le plus d'impudence, c'est la compi-

lation des prétendus *Mémoires de madame de Maintenon*. Le fond en étoit vrai; l'auteur avoit eu quelques lettres de cette dame, qu'une perſonne élevée à S. Cyr lui avoit communiquées. Ce peu de vérités a été noyé dans un roman de ſept tomes.

C'eſt là que l'auteur peint Louis XIV ſupplanté par un de ſes valets de chambre; c'eſt là qu'il ſuppoſe des lettres de Mademoiſelle Mancini, depuis connétable Colonne, à Louis XIV. C'eſt là qu'il fait dire à cette nièce du cardinal Mazarin, dans une lettre au roi: *Vous obéiſſez à un prêtre, vous n'êtes pas digne de moi ſi vous aimez à ſervir. Je vous aime comme mes yeux; mais j'aime encore mieux votre gloire.* Certainement l'auteur n'avoit pas l'original de cette lettre.

» Mademoiſelle de la Vallière (dit-il dans un autre » endroit) s'étoit jetée ſur un fauteuil dans un dés» habillé léger; là elle penſoit à loiſir à ſon amant. » Souvent le jour la retrouvoit aſſiſe dans une chaiſe, » accoudée ſur une table, l'œil fixe, l'ame attachée » au même objet dans l'extaſe de l'amour. Unique» ment occupée du roi, peut-être ſe plaignoit-elle en » ce moment de la vigilance des eſpions d'Henriette » & de la ſévérité de la reine mère. Un bruit léger » la retire de ſa rêverie; elle recule de ſurpriſe & » d'effroi. Louis tombe à ſes genoux. Elle veut s'en» fuir, il l'arrête. Elle menace: il l'appaiſe. Elle » pleure, il eſſuie ſes larmes. »

Une telle deſcription ne ſeroit pas même reçue aujourdhui dans le plus fade de ces romans, qui ſont faits à peine pour les femmes de chambre.

Après la révocation de l'édit de Nantes on trouve un chapitre intitulé, *Etat du cœur*. Mais à ces ridicules ſuccèdent les calomnies les plus groſſières contre le roi, contre ſon fils, ſon petit-fils, le duc d'Orléans ſon neveu, tous les princes du ſang, les miniſtres, & les Généraux. C'eſt ainſi que la hardieſſe, animée par la faim, produit des monſtres.

On ne peut trop précautionner les lecteurs contre cette foule de libelles atroces qui ont inondé ſi long temps l'Europe.

Anecdote hazardée de Du Haillan.

Du Haillan prétend, dans un de ſes opuſcules, que Charles VIII n'étoit pas fils de Louis XI. C'eſt peut-être la raiſon ſecrète pour laquelle Louis XI négligea ſon éducation, & le tint toujours éloigné de lui. Charles VIII ne reſſembloit à Louis XI ni par l'eſprit ni par le corps. Enfin la tradition pouvoit ſervir d'excuſe à Du Haillan; mais cette tradition étoit fort incertaine, comme preſque toutes le ſont.

La diſſemblance entre les pères & les enfants eſt encore moins une preuve d'illégitimité, que la reſſemblance n'eſt une preuve du contraire. Que Louis XI ait haï Charles VIII, cela ne conclut rien. un ſi mauvais fils pouvoit aiſément être un mauvais père.

Quand même douze Du Haillan m'auroient aſſûré que Charles VIII étoit né d'un autre que de Louis XI, je ne devrois pas les en croire aveuglément. Un lecteur ſage doit, ce me ſemble, prononcer comme les juges; *Pater eſt is quem nuptiæ demonſtrant.*

Anecdote ſur Charles-Quint.

Charles-Quint avoit-il couché avec ſa ſœur Marguerite, gouvernante des Pays-Bas? en avoit-il eu Don Juan d'Autriche, frère intrépide du prudent Philippe II? Nous n'avons pas plus de preuve que nous n'en avons des ſecrets du lit de Charlemagne, qui coucha, dit-on, avec toutes ſes filles. Pourquoi donc l'affirmer? Si la ſainte Écriture ne m'aſſûroit pas que les filles de Loth eurent des enfants de leur propre père, & Thamar de ſon beau-père; j'héſiterois beaucoup à les en accuſer. Il faut être diſcret.

Autre Anecdote plus haſardee.

On a écrit que la ducheſſe de Montpenſier avoit accordé ſes faveurs au moine Jacques Clément, pour l'encourager à aſſaſſiner ſon roi. Il eût été plus habile de les promettre que de les donner. Mais ce n'eſt pas ainſi qu'on excite un prêtre fanatique au parricide; on lui montre le ciel, & non une femme. Son prieur Bourgoin étoit bien plus capable de le déterminer que la plus grande Beauté de la terre. Il n'avoit point de lettres d'amour dans ſa poche quand il tua le roi, mais bien les hiſtoires de Judith & d'Aod, toute déchirées, toute graſſes à force d'avoir été lues.

Anecdote ſur Henri IV.

Jean Châtel ni Ravaillac n'eurent aucun complice; leur crime avoit été celui du temps: le cri de la Religion fut leur ſeul complice. On a ſouvent imprimé que Ravaillac avoit fait le voyage de Naples; & que le jéſuite Alagona avoit prédit dans Naples la mort du roi, comme le répète encore je ne ſais quel Chiniac. Les jéſuites n'ont jamais été prophêtes: s'ils l'avoient été, ils auroient prédit leur deſtruction; mais au contraire, ces pauvres gens ont toujours aſſûré qu'ils dureroient juſqu'à la fin des ſiècles. Il ne faut jamais jurer de rien.

De l'Abjuration d'Henri IV.

Le jéſuite Daniel a beau me dire, dans ſa très-ſèche & très-fautive Hiſtoire de France, que Henri IV, avant d'abjurer, étoit depuis long temps catholique. J'en croirai plus Henri IV lui-même que le jéſuite Daniel. Sa lettre à la belle Gabrielle, *C'eſt demain que je fais le ſaut périlleux*, prouve au moins qu'il avoit encore dans le cœur autre choſe que le catholiciſme. Si ſon grand cœur avoit été depuis long temps ſi pénétré de la grâce efficace, il auroit peut-être dit à ſa maitreſſe, *Ces évêques m'édifient;* mais il lui dit, *Ces gens-là m'ennuyent.* Ces paroles ſont-elles d'un bon cathécumène?

Ce n'eſt pas un ſujet de pyrrhoniſme que les lettres de ce grand-homme à Coriſande d'Andouin, comteſſe de Grammont; elles exiſtent encore en original. L'auteur de l'*Eſſai ſur l'eſprit & les mœurs & ſur l'Hiſtoire génerale*, rapporte pluſieurs de

ces lettres intéreſſantes. En voici des morceaux curieux.

Tous ces empoiſonneurs ſont tous papiſtes. J'ai découvert un tueur pour moi. — Les prêcheurs romains prêchent tout haut qu'il n'y a plus qu'une mort à voir; ils admoneſtent tout bon catholique de prendre exemple (ſur l'empoiſonnement du prince de Condé) — *& vous êtes de cette religion! — Si je n'étois huguenot, je me ferois turc.*

Il eſt difficile, après ces témoignages de la main de Henri IV, d'être fermement perſuadé qu'il fût catholique dans le cœur.

Autre bévue ſur Henri IV.

Un autre hiſtorien moderne de Henri IV, accuſe du meurtre de ce héros le duc de Lerme; *C'eſt*, dit-il, *l'opinion la mieux établie.* Il eſt évident que c'eſt l'opinion la plus mal établie. Jamais on n'en a parlé en Eſpagne; & il n'y eut en France que le continuateur du préſident de Thou qui donna quelque crédit à ces ſoupçons vagues & ridicules. Si le duc de Lerme, premier miniſtre, employa Ravaillac, il le paya bien mal : ce malheureux étoit preſque ſans argent quand il fut ſaiſi. Si le duc de Lerme l'avoit ſéduit ou fait ſéduire, ſous la promeſſe d'une récompenſe proportionnée à ſon attentat; aſſûrément Ravaillac l'auroit nommé, lui & ſes émiſſaires, quand ce n'eût été que pour ſe venger : il nomma bien le jéſuite d'Aubigni, auquel il n'avoit fait que montrer un couteau; pourquoi auroit il épargné le duc de Lerme? C'eſt une obſtination bien étrange que celle de n'en pas croire Ravaillac dans ſon interrogatoire & dans les tortures! Faut-il inſulter une grande Maiſon eſpagnole ſans la moindre apparence de preuves?

Et voilà juſtement comme on écrit l'Hiſtoire.

La nation eſpagnole n'a guères recours à ces crimes honteux; & les Grands d'Eſpagne ont eu dans tous les temps une fierté généreuſe, qui ne leur a pas permis de s'avilir juſques-là.

Si Philippe II mit à prix la tête du prince d'Orange, il eut du moins le prétexte de punir un ſujet rebelle, comme le Parlement de Paris mit à cinquante mille écus la tête de l'amiral Coligni; & depuis, celle du cardinal Mazarin. Ces proſcriptions publiques tenoient de l'horreur des guerres civiles. Mais comment le duc de Lerme ſe ſeroit-il adreſſé ſecrètement à un miſérable tel que Ravaillac?

Bévue ſur le maréchal d'Ancre.

Le même auteur dit, que *le maréchal d'Ancre & ſa femme furent écraſés*, *pour ainſi dire*, *par la foudre.* L'un ne fut à la vérité écraſé qu'à coups de piſtolet, & l'autre fut brûlée en qualité de ſorcière. Un aſſaſſinat, & un arrêt de mort rendu contre une maréchale de France, dame d'atour de la reine, réputée magicienne, ne font honneur ni à la Chevalerie ni à la Juriſprudence de ce temps-là. Mais je ne ſais pourquoi l'hiſtorien s'exprime en ces mots; *Si ces deux miſérables n'étoient pas complices de la mort du roi, ils méritoient du moins les plus rigoureux châtiments. Il eſt certain que, du vivant même du roi, Concini & ſa femme avoient avec l'Eſpagne des liaiſons contraires aux deſſeins du roi.*

C'eſt ce qui n'eſt point du tout certain; cela n'eſt pas même vraiſemblable. Ils étoient florentins; le grand-duc de Florence avoit reconnu le premier Henri IV. Il ne craignoit rien tant que le pouvoir de l'Eſpagne en Italie. Concini & ſa femme n'avoient point de crédit du temps de Henri IV. S'ils avoient ourdi quelque trame avec le Conſeil de Madrid, ce ne pouvoit être que par la reine : c'eſt donc accuſer la reine d'avoir trahi ſon mari. Et encore une fois, il n'eſt point permis d'inventer de telles accuſations ſans preuve. Quoi! un écrivain dans ſon grenier pourra prononcer une diffamation, que les juges les plus éclairés du royaume trembleroient d'écouter ſur leur tribunal!

Pourquoi appeler un maréchal de France & ſa femme, dame d'atour de la reine, *Ces deux miſérables*? Le maréchal d'Ancre, qui avoit levé une armée à ſes frais contre les rebelles, mérite-t-il une épithète qui n'eſt convenable qu'à Ravaillac, à Cartouche, aux voleurs publics, aux calomniateurs publics?

Il n'eſt que trop vrai qu'il ſuffit d'un fanatique pour commettre un parricide ſans aucun complice. Damien n'en avoit point. Il a répété quatre fois dans ſon interrogatoire, qu'il n'a commis ſon crime que *par principe de Religion.* Je puis dire qu'ayant été autrefois à portée de connoître les convulſionnaires, j'en ai vu plus de vingt capables d'une pareille horreur, tant leur démence étoit atroce. La religion mal entendue eſt une fièvre que la moindre occaſion fait tourner en rage. Le propre du fanatiſme eſt d'échauffer les têtes. Quand le feu qui fait bouillir ces têtes ſuperſtitieuſes, a fait tomber quelques flammèches dans une ame inſenſée & atroce; quand un ignorant furieux croit imiter ſaintement Phinée, Aod, Judith, & leurs ſemblables; cet ignorant a plus de complices qu'il ne penſe : bien des gens l'ont excité au parricide ſans le ſavoir. Quelques perſonnes profèrent des paroles indiſcrètes & violentes; un domeſtique les répète, il les amplifie, il les *enfunesſte* encore, comme diſent les italiens; un Châtel, un Ravaillac, un Damien les recueille : ceux qui les ont prononcées ne ſe doutent pas du mal qu'ils ont fait; ils ſont complices involontaires, mais il n'y a eu ni complot ni inſtigation. En un mot, on connoît bien mal l'eſprit humain, ſi l'on ignore que le fanatiſme rend la populace capable de tout.

Anecdote ſur l'homme au maſque de fer.

L'auteur du *Siècle de Louis XIV*, eſt le premier qui ait parlé de l'homme au maſque de fer dans une hiſtoire avérée. C'eſt qu'il étoit très-inſtruit de cette *Anecdote*, qui étonne le ſiècle préſent, qui étonnera la poſtérité, & qui n'eſt que trop véritable. On l'avoit trompé ſur la date de la mort de cet inconnu, ſi ſingulièrement infortuné.

Il fut enterré à Saint-Paul le 3 Mars 1703, & non en 1704.

Il avoit été d'abord enfermé à Pignerol avant de l'être aux iles de Sainte-Marguerite, & ensuite à la Bastille; toujours sous la garde du même homme, de ce Saint-Mars qui le vit mourir. Le père Griffet, jésuite, a communiqué au Public le journal de la Bastille, qui fait foi des dates. Il a eu aisément ce journal, puisqu'il avoit l'emploi délicat de confesseur des prisonniers de la Bastille.

L'homme au masque de fer est une énigme dont chacun veut deviner le mot. Les uns ont dit que c'étoit le duc de Beaufort. Mais le duc de Beaufort fut tué par les turcs à la défense de Candie en 1669; & l'homme au masque de fer étoit à Pignerol en 1662. D'ailleurs, comment auroit-on arrêté le duc de Beaufort au milieu de son armée? comment l'auroit-on transféré en France sans que personne en sût rien? & pourquoi l'eût-on mis en prison, & pourquoi ce masque?

Les autres ont révé le comte de Vermandois, fils naturel de Louis XIV, mort publiquement de la petite vérole en 1683 à l'armée, & enterré dans la petite ville d'Aire, non dans Arras, en quoi le père Griffet s'est trompé, & en quoi il n'y a pas grand mal.

On a ensuite imaginé que le duc de Montmouth, à qui le roi Jacques fit couper la tête publiquement dans Londres en 1685, étoit l'homme au masque de fer. Il auroit fallu qu'il fût ressuscité, & qu'ensuite il eût changé l'ordre des temps; qu'il eût mis l'année 1662 à la place de 1685; que le roi Jacques, qui ne pardonna jamais à personne & qui par là mérita tous ses malheurs, eût pardonné au duc de Montmouth, & eût fait mourir, au lieu de lui, un homme qui lui ressembloit parfaitement. Il auroit fallu trouver ce Sosie, qui auroit eu la bonté de se faire couper le cou en public pour sauver le duc de Montmouth. Il auroit fallu que toute l'Angleterre s'y fût méprise; qu'ensuite le roi Jacques eût prié instamment Louis XIV, de vouloir bien lui servir de sergent & de geolier. Ensuite Louis XIV, ayant fait ce petit plaisir au roi Jacques, n'auroit pas manqué d'avoir les mêmes égards pour le roi Guillaume & pour la reine Anne, avec lesquels il fut en guerre; & il auroit soigneusement conservé auprès de ces deux monarques sa dignité de geolier, dont le roi Jacques l'avoit honoré.

Toutes ces illusions étant dissipées, il reste à savoir qui étoit ce prisonnier toujours masqué, à quel âge il mourut, & sous quel nom il fut enterré? Il est clair que, si on ne le laissoit passer dans la cour de la Bastille, si on ne lui permettoit de parler à son médecin, que couvert d'un masque; c'étoit de peur qu'on ne reconnût dans ses traits quelque ressemblance trop frappante. Il pouvoit montrer sa langue & jamais son visage. Pour son âge, il dit lui-même à l'apothicaire de la Bastille, peu de jours avant sa mort, qu'il croyoit avoir environ soixante ans; & le sieur Marsoban, chirurgien du maréchal de Richelieu & ensuite du duc d'Orléans régent, gendre de cet apothicaire, me l'a redit plus d'une fois.

Enfin, pourquoi lui donner un nom italien? On le nomma toujours *Marchiali!* Celui qui écrit cet article, en sait peut-être plus que le père Griffet, & n'en dira pas davantage.

Anecdote sur Nicolas Fouquet, surintendant des finances.

Il est vrai que ce ministre eut beaucoup d'amis dans sa disgrâce, & qu'ils persévérèrent jusqu'à son jugement. Il est vrai que le chancelier qui présidoit à ce jugement, traita cet illustre captif avec trop de dureté. Mais ce n'étoit pas Michel le Tellier, comme on l'a imprimé dans quelques-unes des éditions du *Siècle de Louis XIV*; c'étoit Pierre Séguier. Cette inadvertence, d'avoir pris l'un pour l'autre, est une faute qu'il faut corriger.

Ce qui est très-remarquable, c'est qu'on ne sait où mourut ce célèbre surintendant. Non qu'il importe de le savoir; car sa mort n'ayant pas causé le moindre évènement, elle est au rang de toutes les choses indifférentes. Mais elle prouve à quel point il étoit oublié sur la fin de sa vie, combien la considération qu'on recherche avec tant de soins est peu de chose; qu'heureux sont ceux qui veulent vivre & mourir inconnus. Cette science seroit plus utile que celle des dates.

Petite Anecdote.

Il importe fort peu que le Pierre Broussel, pour lequel on fit les barricades, ait été conseiller-clerc. Le fait est qu'il avoit acheté une charge de conseiller-clerc, parce qu'il n'étoit pas riche, & que ces offices coutoient moins que les autres. Il avoit des enfants, & n'étoit clerc en aucun sens. Je ne sais rien de si inutile que de savoir ces minuties.

Anecdote sur le testament attribué au C. de Richelieu.

Le père Griffet veut à toute force que le cardinal de Richelieu ait fait un mauvais livre: à la bonne heure; tant d'hommes d'État en ont fait! Mais c'est une belle passion de combattre si long temps pour tâcher de prouver que, selon le cardinal de Richelieu, *les espagnols*, nos alliés, gouvernés si heureusement par un Bourbon, *sont tributaires de l'enfer, & rendent les Indes tributaires de l'enfer.* — Le testament du cardinal de Richelieu n'étoit pas d'un homme poli.

Que la France avoit plus de bons ports sur la Méditerranée que toute la monarchie espagnole. — Ce testament étoit exagérateur.

Que, pour avoir cinquante mille soldats, il en faut lever cent mille par ménage. — Ce testament jette l'argent par les fenêtres.

Que, lorsqu'on établit un nouvel impôt, on augmente la paye des soldats; — ce qui n'est jamais arrivé, ni en France ni ailleurs.

Qu'il

Qu'il faut faire payer la taille aux Parlements & aux autres Cours supérieures. — Moyen infaillible pour gagner leurs cœurs, & pour rendre la Magistrature respectable.

Qu'il faut forcer la Noblesse de servir, & l'enrôler dans la cavalerie. — Pour mieux conserver tous ses privilèges.

Que de trente millions à supprimer, il y en a près de sept *dont le remboursement ne devant être fait* qu'au denier cinq, *la suppression se fera en sept années & demie de jouïssance.* — De façon que, suivant ce calcul, cinq pour cent en sept ans & demi, feroient cent francs, au lieu qu'ils ne font que trente sept & demi : & si on entend par le denier cinq la cinquième partie du capital, les cent francs seront remboursés en cinq années juste. Le compte n'y est pas ; le testateur calcule assez mal.

Que Gènes étoit la plus riche ville d'Italie. — Ce que je lui souhaite.

Qu'il faut être bien chaste. — Le testateur ressembloit à certains prédicateurs. Faites ce qu'ils disent, & non ce qu'ils font.

Qu'il faut donner une abbaye à la Ste. Chapelle de Paris. — Chose importante dans la crise où l'Europe étoit alors, & dont il ne parle pas.

Que le pape Benoit XI embarrassa beaucoup les cordeliers, piqués sur le sujet de la pauvreté, savoir des revenus de St. François, qui s'animèrent à tel point qu'ils lui firent la guerre par livres. — Chose plus importante encore, & plus savante, sur tout quand on prend Jean XXII pour Benoit XI, & quand, dans un testament politique, on ne parle ni de la manière dont il faut conduire la guerre contre l'Empire & l'Espagne, ni des moyens de faire la paix, ni des dangers présents, ni des ressources, ni des alliances, ni des Généraux, ni des ministres qu'il faut employer, ni même du dauphin, dont l'éducation importoit tant à l'État, enfin d'aucun objet du ministère.

Autres Anecdotes.

Charles I, cet infortuné roi d'Angleterre, est-il l'auteur du fameux livre *Eikôn basiliké ?* ce roi auroit-il mis un titre grec à son livre ?

Le comte de Moret, fils de Henri IV, blessé à la petite escarmouche de Castelnaudari, vécut-il jusqu'en 1693 sous le nom de l'hermite frère Jean-Baptiste ? quelle preuve a-t-on que cet hermite étoit fils de Henri IV ? Aucune.

Jeanne d'Albret de Navarre, mère de Henri IV, épousa-t-elle après la mort d'Antoine un gentilhomme nommé *Goyon*, tué à la St.-Barthelemi? en eut-elle un fils prédicant à Bordeaux ? ce fait se trouve très-détaillé dans *les Remarques sur les réponses* de Bayle *aux questions d'un provincial*, in-folio, page 689.

Marguerite de Valois, épouse de Henri IV, accoucha-t-elle de deux enfants secrètement pendant son mariage ? On rempliroit des volumes de ces singularités.

C'est bien la peine de faire tant de recherches pour découvrir des choses si inutiles au genre humain ! Cherchons comment nous pourrons guérir les écrouëlles, la goutte, la pierre, la gravelle & mille maladies croniques ou aigües ; cherchons des remèdes contres les maladies de l'ame, non moins funestes & non moins mortelles ; travaillons à perfectionner les arts, à diminuer les malheurs de l'espèce humaine ; & laissons là les *Ana*, les *Anecdotes*, les *Histoires curieuses de notre temps*, le *Nouveau choix de vers si mal choisis*, cité à tout moment dans le *Dictionnaire de Trévoux*, & les *Recueils des prétendus bons mots*, &c. & les *Lettres d'un ami à un ami*, & les *Lettres anonymes*, & les *Réflexions sur la Tragédie nouvelle.* &c. &c. &c.

Je lis dans un livre nouveau, que Louis XIV exempta de tailles, pendant cinq ans, tous les nouveaux mariés. Je n'ai trouvé ce fait dans aucun Recueil d'édits, dans aucun Mémoire du temps.

Je lis dans le même livre, que le roi de Prusse fait donner cinquante écus à toutes les filles grosses. On ne pourroit à la vérité mieux placer son argent & mieux encourager la propagation ; mais je ne crois pas que cette profusion royale soit vraie, du moins je ne l'ai pas vu.

Anecdote ridicule sur Théodoric.

Voici une *Anecdote* plus ancienne qui me tombe sous la main, & qui me semble fort étrange. Il est dit dans une histoire chronologique d'Italie, que le grand Théodoric arien, cet homme qu'on nous peint si sage, *avoit parmi ses ministres un catholique qu'il aimoit beaucoup, & qu'il trouvoit digne de toute sa confiance. Ce ministre croit s'assûrer de plus en plus la faveur de son maître en embrassant l'arianisme ; & Théodoric lui fait aussi-tôt couper la tête, en disant, Si cet homme n'a pas été fidèle à* Dieu, *comment le sera-t-il envers moi qui ne suis qu'un homme ?*

Le compilateur ne manque pas de dire, que *ce trait fait beaucoup d'honneur à la manière de penser de Théodoric à l'égard de la Religion.*

Je me pique de penser à l'égard de la religion mieux que l'ostrogoth Théodoric, assassin de Symmaque & de Boèce, puisque je suis bon catholique, & que Théodoric étoit arien. Mais je déclarerois ce roi digne d'être lié comme enragé, s'il avoit eu la bêtise atroce dont on le loue. Quoi! il auroit fait couper la tête sur le champ à son ministre favori, parce que ce ministre auroit été à la fin de son avis! comment un adorateur de Dieu, qui passe de l'opinion d'Athanase à l'opinion d'Arius & d'Eusèbe, est-il *infidèle à* Dieu ? il étoit tout au plus infidèle à Athanase & à ceux de son parti, dans un temps où le monde étoit partagé entre les athanasiens & les eusébiens. Mais Théodoric ne

devoit pas le regarder comme un homme infidèle à DIEU, pour avoir admis le terme de *Consubstantiel* après l'avoir rejeté. Faire couper la tête à son favori sur une pareille raison, c'est certainement l'action du plus méchant fou & du plus barbare sot qui ait jamais existé.

Que diriez-vous de Louis XIV, s'il eût fait couper sur le champ la tête au duc de la Force, parce que le duc de la Force avoit quitté le calvinisme pour la religion de Louis XIV?

Anecdote sur le maréchal de Luxembourg.

J'ouvre dans ce moment une histoire de Hollande, & je trouve que le maréchal de Luxembourg, en 1672, fit cette harangue à ses troupes: *Allez, mes Enfants, pillez, volez, tuez, violez; & s'il y a quelque chose de plus abominable, ne manquez pas de le faire, afin que je voye que je ne me suis pas trompé en vous choisissant comme les plus braves des hommes.*

Voilà certainement une jolie harangue: elle n'est pas plus vraie que celles de Tite-Live; mais elle n'est pas dans son goût. Pour achever de déshonorer la Typographie, cette belle pièce se retrouve dans des Dictionnaires nouveaux, qui ne sont que des impostures par ordre alphabétique.

Anecdote sur Louis XIV.

C'est une petite erreur dans l'*Abrégé chronologique de l'Histoire de France*, de supposer que Louis XIV, après la paix d'Utrecht, dont il étoit redevable à l'Angleterre, après neuf années de malheurs, après les grandes victoires que les anglois avoient remportées, ait dit à l'ambassadeur d'Angleterre: *J'ai toujours été le maître chez moi, quelquefois chez les autres; ne m'en faites pas souvenir.* J'ai dit ailleurs que ce discours auroit été très-déplacé, très-faux à l'égard des anglois, & auroit exposé le roi à une réponse accablante. L'auteur même m'avoua que le marquis de Torcy, qui, avoit toujours été présent à toutes les audiences du comte de Stairs, ambassadeur d'Angleterre, avoit toujours démenti cette *Anecdote.* Elle n'est assûrément ni vraie ni vraisemblable, & n'est restée dans les dernières éditions de ce livre que parce qu'elle avoit été mise dans la première. Cette erreur ne dépare point du tout un ouvrage d'ailleurs très-utile, où tous les grands évènements, rangés dans l'ordre le plus commode, sont d'une vérité reconnue.

Tous ces petits contes dont on a voulu orner l'Histoire, la déshonorent; & malheureusement, presque toutes les anciennes histoires ne sont guères que des contes. Mallebranche à cet égard avoit raison de dire, qu'il ne faisoit pas plus de cas de l'Histoire que des nouvelles de son quartier. (VOLTAIRE.)

ANACÉPHALÉOSE, s. f. (*Belles-Lettres*), *terme de Rhétorique.* C'est une récapitulation ou répétition courte & sommaire des principaux chefs d'un discours.

Ce mot est formé de la préposition grecque ἀνὰ, *une seconde fois*, & κεφαλὴ, *tête*, *chef.*

Cette récapitulation ne doit point être une répétition sèche de ce qu'on a déja dit, mais un précis exact en termes différents, orné & varié de figures, dans un style vif. Elle peut se faire de différentes manières, soit en rappelant simplement les raisons qu'on a alléguées, soit en les comparant avec celles de l'adversaire, dont ce parallèle peut mieux faire sentir la foiblesse. Elle est nécessaire, soit pour convaincre davantage les auditeurs, soit pour réunir, comme dans un point de vûe, tout ce dont on les a déja entretenus, soit enfin pour réveiller en eux les passions qu'on a tâché d'y exciter. Ciceron excelloit particulièrement en ce genre. *Voyez* PÉRORAISON. (*L'abbé* MALLET.)

* ANACOLUTHE, s. f. C'est une figure de mots, qui est une espèce d'Ellipse. Ce mot vient d'ἀνακόλουθος, adjectif, *non consentaneus*: la racine de ce mot en fera entendre la signification. R. ἀκόλουθος, *comes*, compagnon; ensuite on ajoute l'ἀ privatif & un ν euphonique, pour éviter le bâillement entre les deux α; par conséquent l'adjectif *Anacoluthe* signifie *Qui n'est pas compagnon*, ou qui ne se trouve pas dans la compagnie de celui avec lequel l'analogie demanderoit qu'il se trouvât.

En voici un exemple, tiré du II. livre de l'Énéide de Virgile (*vers* 330). Panthée, prêtre du temple d'Apollon, rencontrant Énée dans le temps du sac de Troie, lui dit qu'Ilion n'est plus; que des milliers d'ennemis entrent par les portes en plus grand nombre qu'on n'en vit autrefois venir de Mycènes;

Portis alii bipatentibus adsunt
Millia quot magnis nunquam venêre Mycenis:

on ne sauroit faire la construction sans dire; *Alii adsunt* tot *quot nunquam venêre Mycenis.* Ainsi, *tot* est l'*Anacoluthe*; c'est le compagnon qui manque. Voici ce que dit Servius sur ce passage: MILLIA, *subaudi*, TOT; *& est* ἀνακόλουθον, *nam dixit* QUOT *quum non præmiserit* TOT.

Il en est de même de *tantum* sans *quantum*, de *tamen* sans *quanquam.* Souvent en françois au lieu de dire, *Il est là où vous allez, il est dans la ville où vous allez*, nous disons simplement, *Il est où vous allez.*

Ainsi, l'*Anacoluthe* est une figure par laquelle on sousentend le corrélatif d'un mot exprimé; ce qui ne doit avoir lieu, que lorsque l'Ellipse peut être aisément suppléée, & qu'elle ne blesse point l'usage. (*M.* DU MARSAIS.)

(¶ Il suit de ce qui vient d'être dit, que l'*Anacoluthe* est une de ces figures que je nomme figures de Syntaxe, puisque c'est véritablement une espèce particulière d'Ellipse. *Voyez* ELLIPSE. Il étoit donc inutile d'imaginer un autre terme pour désigner cette espèce, & il seroit ridicule de le conserver. Tous ces mots savants sont moins propres à éclairer l'esprit, qu'à l'embarrasser ou même à le séduire par les appa-

rences vaines & trompeuses d'un savoir pédantesque. Quelques exemples latins, où les grammairiens n'ont pas su appercevoir & suppléer le corrélatif supprimé, les ont portés à conclure qu'il n'y avoit rien de sousentendu, qu'il n'y avoit qu'un désordre de construction, & que c'étoit une espèce d'Hyperbate. *Voyez* HYPERBATE. La simple définition de l'*Anacoluthe* démontre qu'ils sont dans l'erreur à cet égard, & dans l'ignorance sur la manière de ramener cette figure à la phrase naturelle.) (*M. Beauzée.*)

ANACRÉONTIQUE, adj. (*Belles-Lettres.*) Terme consacré en Poésie, pour signifier ce qui a été inventé par *Anacréon*, ou composé dans le goût & le style de ce poète.

Anacréon né à Téos, ville d'Ionie, florissoit vers l'an du monde 3512. Il se rendit célèbre par la délicatesse de son esprit & par le tour aisé de sa poésie, où, sans qu'il paroisse aucun effort de travail, on trouve par tout des grâces simples & naïves. Ses odes sont marquées à un coin de délicatesse, ou pour mieux dire de négligence aimable; elles sont courtes, gracieuses, élégantes, & ne respirent que le plaisir & l'amusement: ce sont, à proprement parler, des chansons qu'il enfanta sur le champ dans un coup de verve inspiré par l'amour & par la bonne chère, entre lesquels il partageoit sa vie. Le tendre, le naïf, le gracieux, sont les caractères du genre *Anacréontique*, qui n'a mérité le nom de *lyrique* dans l'antiquité, que parce qu'on le chantoit en s'accompagnant de la lyre: car il diffère entièrement, & par le choix des sujets & par les nuances du style, de la hauteur & de la majesté de Pindare. Nous avons une traduction d'Anacréon en prose par mlle. Lefevre, connue depuis sous le nom de mad. Dacier, & trois en vers: l'une est de Longepierre, l'autre de M. de la Fosse; elles passent pour plus fidèles que celle de Gacon, qu'on lit néanmoins avec plus de plaisir, parce qu'elle est plus légère, & qu'il l'a enchassée dans un roman assez ingénieux des avantures galantes & des plaisirs d'Anacréon. Horace a fait plusieurs odes à l'imitation de ce poète, telles que celle qui commence par ce vers, *O matre pulchrâ filia pulchrior;* & celle-ci, *Lydia, dic per omnes*, &c. & plusieurs autres dans le même goût: la conformité de caractère produisoit entre eux celle des ouvrages. Parmi nos poètes françois, M. de la Mothe s'est distingué par ses odes *Anacréontiques*, qui sont toutes remplies de traits d'esprit, d'un badinage léger, & d'une morale épicurienne. Nos bonnes chansons sont aussi autant d'odes *Anacréontiques.*

La plupart des odes d'Anacréon sont en vers de sept syllabes, ou de trois pieds & demi, spondées ou iambes, & quelquefois anapestes: c'est pourquoi l'on appelle ordinairement les vers de cette mesure *Anacréontiques*. Nos poètes ont aussi employé pour cette ode les vers de sept & de huit syllabes, qui ont moins de noblesse, ou si l'on veut d'emphase, que les vers alexandrins, mais plus de douceur & de mollesse. (*L'abbé Mallet.*)

(N.) ANACRÉONTIQUE, adj. (*Belles-Lettres.*) Genre de poésie lyrique, dont la grâce est le caractère, & qui respire la volupté.

Qu'Horace ait imité Anacréon dans quelques-unes de ses odes; que dans un siècle non moins poli que celui d'Auguste, quelques-uns de nos poètes françois, parmi les délices des festins & les plaisirs de la galanterie, ayent eu, dans leurs chansons, cet enjoûment, ce tour élégant & facile, ce naturel, cet abandon aimable de la Poésie *anacréontique;* on n'en est point surpris. Mais que long temps avant que la politesse eût formé le goût, l'on trouve dans nos anciens poètes des morceaux dignes d'Anacréon; c'est là ce qui étonne agréablement, comme lorsque dans un hameau on rencontre la grâce, fille de la nature, unie à la rusticité. Quoi de plus *anacréontique*, par exemple, que ce songe de Marot?

La nuit passée, en mon lit, je songeoie
Qu'entre mes bras vous tenois nu à nu.
Mais au réveil, se rabaissa la joie
De mon désir, en dormant avenu.
Adonc je suis vers Apollon venu,
Lui demander qu'aviendroit de mon songe.
Lors, lui, jaloux de toi, longuement songe,
Puis me répond: *Tel bien ne peux avoir.*
Hélas! m'Amour, fais lui dire mensonge:
Si confondras d'Apollon le savoir.

Quoi de plus digne encore d'Anacréon, que ces vers du même poète, parlant à deux de ses rivaux?

Demandez-vous qui me fait glorieux?
Hélène a dit, & j'en ai bien mémoire,
Que de nous trois elle m'aimoit le mieux:
Voilà pourquoi j'ai tant d'aise & de gloire.
Vous me direz, qu'il est assez notoire
Qu'elle se moque, & que je suis déçu.
Je le sais bien; mais point ne le veux croire;
Car je perdrois l'aise que j'ai reçu.

Enfin n'est-ce pas Anacréon lui-même qu'on croit entendre dans ce madrigal, le chef-d'œuvre de la naïveté ingénieuse?

Amour trouva celle qui m'est amère.
(Et j'y étois, j'en sais bien mieux le conte.)
Bon jour, dit-il, bon jour, Vénus ma mère.
Puis tout à coup il voit qu'il se mécompte:
Dont la couleur au visage lui monte,
D'avoir failli honteux, Dieu sait combien.
Non, non, Amour, ce dis-je, n'ayez honte:
Plus clairvoyant que vous s'y trompe bien.

C'est de Catule que Marot avoit appris à imiter Anacréon; & son génie étoit plus analogue à celui de ces deux poètes, qu'au tour d'esprit de Martial, qu'il a souvent traduit, mais non pas aussi bien qu'il a imité Catule.

Las ! il eſt mort, (Pleurez-le, Damoiſelles,)
Le Paſſereau de la jeune Maupas:
Un autre oiſeau, qui n'a plume qu'aux ailes,
L'a dévoré ; le connoiſſez-vous pas ?
C'eſt ce fâcheux amour, qui, ſans compas,
Avecque lui ſe jetoit au giron
De la pucelle, & voloit environ,
Pour l'enflamber & tenir en détreſſe ;
Mais par dépit tua le paſſeron,
Quand il ne ſut rien faire à la maitreſſe.

Marot n'eſt pas le ſeul de nos anciens poètes qui ait pris le ſtyle *anacréontique ;* quoi qu'à vrai dire, aucun ne l'ait eu comme lui. Écoutez cette ode à Vénus : elle eſt de du Bélay, chanoine de l'égliſe de Paris.

Ayant, après long déſir,
Pris de ma douce ennemie
Quelques arrhes du plaiſir
Que ſa rigueur me dénie ;
Je t'offre ces beaux œillets ;
Vénus, je t'offre ces roſes,
Dont les boutons vermeillets
Imitent les lèvres cloſes
Que j'ai baiſé par trois fois ;
Marchant tout beau, deſſous l'ombre
De ces buiſſons que tu vois ;
Et n'ai ſu paſſer ce nombre,
Pour ce que la mère étoit
Auprès de là, ce me ſemble ;
Laquelle nous aguettoit :
De peur encore j'en tremble.
Or je te donne des fleurs.
Mais ſi tu fais ma rebelle
Auſſi piteuſe à mes pleurs
Comme à mes yeux elle eſt belle ;
Un myrthe je dédîrai,
Deſſus les rives de Loire,
Et ſur l'écorce écrirai
Ces quatre vers à ta gloire :
» Un amant, ſur ce bord-ci ;
» A Vénus conſacre & donne
» Ce myrthe, & lui donne auſſi
» Ses troupeaux & ſa perſonne. »

Au nom de Ronſard, on croit voir fuir les grâces, & ſur tout les grâces *anacréontiques :* c'eſt que les préjugés littéraires ne ſont pas encore tous détruits. On va lire pourtant de ce Ronſard deux morceaux, dont l'un eſt digne de Catulle, & l'autre d'Anacréon.

Voici les bois que ma jeune Angelette
Sur le printemps réjouït de ſon chant :
Voici les fleurs où ſon pied va marchant ;
Quand à ſoi-même elle penſe ſeulette. . . .
Ici, chanter ; là, pleurer je la vi ;
Ici, ſourire ; & là, je fus ravi
De ſes diſcours par leſquels je *des-vie ;*
Ici, s'aſſeoir ; là, je la vis danſer.
Sur le métier d'un ſi vague penſer,
Amour ourdit la trame de ma vie.

Cette ſimplicité naïve ne vaut-elle pas ces tournure métaphyſiques, que le ſentiment ne connoît jamais? Ne vaut-elle pas le reproche qu'un amant adreſſe ſon cœur dans ce madrigal de Boileau?

Voici les lieux charmants où mon ame ravie
Paſſoit, à contempler Silvie,
Ces tranquiles moments, ſi doucement perdus.
Que je l'aimois alors ! que je la trouvois belle !
Mon cœur, vous ſoupirez au nom de l'infidèle.
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus?

C'eſt bien ici que le Miſanthrope diroit :

Ce n'eſt que jeu de mots, qu'affectation pure ;
Et ce n'eſt point ainſi que parle la nature.

J'entends les zélateurs de Boileau s'écrier que je lui préfére Ronſard. Non, Meſſieurs : Ronſard n'a fait ni le Lutrin ni l'Art poëtique ; mais il a fait un ſonnet où il y a du naturel & de la ſenſibilité ; & Boileau a fait un madrigal où il n'y a que de l'eſprit.

Ce même Ronſard a fait auſſi une jolie ode *anacréontique ;* & comme elle n'eſt pas longue, je la tranſcris encore.

Mignone, allons voir ſi la roſe,
Qui ce matin avoit décloſe
Sa robe de pourpre au ſoleil,
N'a point perdu, cette vêprie,
Les plis de ſa robe pourprée
Et ſon tein au votre pareil.
Las ! voyez comme en peu d'eſpace,
Mignone, elle a deſſus la place
Toutes ſes beautés laiſſé choir !
O vraiment marâtre nature,
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin juſques au ſoir !
Donc, ſi vous me croyez, Mignone,
Tandis que votre âge fleuronne
En ſa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeuneſſe :
Comme à cette fleur, la vieilleſſe
Fera ternir votre beauté.

Quelle différence y avoit-il donc entre les poètes de ce temps-là, & ceux d'un ſiècle où le goût fut plus épuré ? La juſteſſe & la sûreté du diſcernement & du choix. L'homme de talent, que le goût n'éclaire pas, fait bien de temps en temps, lorſque l'idée ou le ſentiment lui commande ; lorſqu'un petit tableau que lui préſente ſa penſée, porte avec lui ſon caractère & ſa couleur : & plus le poète a de naturel, plus ſouvent il écrit comme feroit l'homme de goût. Mais à côté d'un morceau exquis, on en trouve chez lui vingt de mauvais, qu'il croyoit bons, & que l'homme de goût rejettte. Marot conte ſouvent

comme a fait depuis la Fontaine ; mais la Fontaine eſt toujours, pour le moins, auſſi bon que Marot quand il eſt excellent.

Au reſte, partout où une certaine philoſophie naturelle ſera aſſaiſonnée d'enjoûment, la ſeule verve de la gaîté, la ſeule grâce de l'indolence feront produire des chanſons *anacréontiques*. En voici une qui, quoique chinoiſe, ne laiſſe pas de reſſembler aſſez aux poéſies d'Anacréon.

« Que m'importe que les diamants brillent d'un » éclat plus vif que le cryſtal & le verre ? Ce » qui me frappe, c'eſt qu'ils ne perdent rien de » leur prix, pour être dans l'argile. Il en eſt de » même du vin. Il eſt auſſi bon dans une taſſe de » terre que dans la plus belle coupe de jaſpe. Le » vin eſt l'appui de la Vieilleſſe, la conſolation de » ſes maux : plus j'en bois, plus je ris des vains » ſoucis qui tourmentent des dormeurs éveillés. » L'empereur, ſur ſon trône, trouve-t-il le vin » meilleur que moi ? Si ſon cœur eſt empoiſonné » de vices, cent raſades ne lui ôtent pas un re- » mords ; & une ſeule me donne cent plaiſirs. Les » riches boivent pour boire ; & moi, pour appaiſer » ma ſoif. Buvons, Amis, à taſſe pleine. La joie » de nos repas n'a jamais couté un ſoupir à la vertu. » L'amitié & la ſageſſe ſont aſſiſes à nos côtés. La » bouteille à la main, écoutons leurs leçons. C'eſt » à table que *Chuſs* (ſage empereur chinois) reçut » leurs couronnes immortelles. Buvons comme lui ; » & leur main couronnera notre front. »

Si telle eſt la philoſophie à la Chine, les ſages y ſont aſſez heureux. (*M. Marmontel.*)

* ANADIPLOSE. ſ. f. Eſpèce de Répétition antiparallèle (*Voyez* Répétition), qui, par réflexion ou pour fixer la réflexion, reprend au commencement d'un membre de phraſe quelques mots du membre précédent :

Il apperçoit de loin le jeune *Teligni* ;
Teligni, dont l'amour a mérité ſa fille.

(*Henriad.* ch. II.)

M. Thomas dit auſſi, en parlant de Duguai-Trouin dans l'Éloge qu'il en a fait : « Le pavillon de *Fleſſingue* a frappé ſes regards ; *Fleſſingue*, patrie » de Rhuiter ! »

Virgile (*Eclog.* vj. 20.) s'exprime ainſi :

Addit ſe ſociam timidiſque ſupervenit Ægle ;
Ægle, naïadum pulcherrima.

On voit, par ces exemples, que l'*Anadiploſe* ne reprend un mot dans ce qui précède, que pour y ajouter quelque idée, qu'elle veut rendre plus ſaillante qu'elle ne l'auroit été dans l'enchaînement grammatical de la première phraſe.

Le mot *Anadiploſe*, Ἀναδίπλωσις, veut dire *Réduplication* : il eſt compoſé de la particule ἀνὰ (*retrò* ou *re*), & du verbe διπλόω (*duplico*). Néanmoins la *Réduplication* (*voyez* ce mot) diffère de l'*Anadiploſe*, & par la forme & par le motif ; par la forme, en ce que la *Réduplication* ſe fait dans le même membre, au lieu que l'*Anadiploſe* s'étend à deux ; par le motif, en ce que celle-ci eſt un effet de la réflexion & devient un moyen de la fixer, au lieu que celle-là eſt produite par la force du ſentiment & peut ſervir à le tranſmettre : l'*Anadiploſe* eſt une expreſſion énergique, qui porte la lumière dans l'eſprit ; la *Réduplication* eſt une expreſſion pathétique, qui excite dans le cœur la chaleur du ſentiment. (*M. Beauzée.*)

ANAGRAMME, ſ. f. (*Belles-Lettres.*) Tranſpoſition des lettres d'un nom, avec un arrangement ou combinaiſon de ces mêmes lettres, d'où il réſulte un ſens avantageux ou déſavantageux à la perſonne à qui appartient ce nom.

Ce mot eſt formé du grec ἀνὰ, *en arrière* & de γράμμα, *lettre*, c'eſt à dire, lettre tranſpoſée ou priſe à rebours.

Ainſi l'*Anagramme*, de *logica* eſt *caligo* ; celle de Lorraine, *alérion*, & l'on dit que c'eſt pour cela que la maiſon de Lorraine porte des alérions dans ſes armes. Calvin à la tête de ſes *Inſtitutions*, imprimées à Strasbourg en 1539, prit le nom d'*Alcuinus*, qui eſt l'*anagramme* de *Calvinus*, & le nom d'*Alcuin*, cet anglois qui ſe rendit ſi célèbre en France par ſa doctrine ſous le règne de Charlemagne.

Ceux qui s'attachent ſcrupuleuſement aux règles dans l'*Anagramme*, prétendent qu'il n'eſt pas permis de changer une lettre en une autre, & n'en exceptent que la lettre aſpirée *h*. D'autres moins timides prennent plus de licence, & croient qu'on peut quelquefois employer *e* pour *æ*, *v* pour *w*, *s* pour *z*, *c* pour *k*, & réciproquement ; enfin qu'il eſt permis d'omettre ou de changer une ou deux lettres en d'autres à volonté : & l'on ſent qu'avec tous ces adouciſſements on peut trouver dans un mot tout ce qu'on veut.

L'*Anagramme* n'eſt pas fort ancienne chez les modernes ; on prétend que Daurat, poète français, du temps de Charles IX, en fut l'inventeur : mais comme on vient de le dire, Calvin l'avoit précédé à cet égard ; & l'on trouve dans Rabelais, qui écrivoit ſous François I & ſous Henri II, pluſieurs *Anagrammes*. On croit auſſi que les anciens s'appliquoient peu à ces bagatelles ; cependant Lycophron, qui vivoit du temps de Ptolomée Philadelphe, environ 280 ans avant la naiſſance de Jeſus-Chriſt, avoit fait preuve de ſes talents à cet égard, en trouvant dans le nom de Ptolomée, Πτολεμαῖος, ces mots ἀπὸ μέλιτος, *du miel*, pour marquer la douceur du caractère de ce prince ; & dans celui de la reine Arſinoé, Ἀρσινόη, ceux-ci ἴον ἥρας, *violette de Junon*. Ces découvertes étoient bien dignes de l'auteur le plus obſcur & le plus entortillé de toute l'Antiquité.

Les cabaliſtes, parmi les juifs, font auſſi uſage de l'*Anagramme* : la troiſième partie de leur art qu'ils appellent *themura*, c'eſt à dire, *changement*,

n'eſt que l'art de faire des *Anagrammes*, & de trouver par là, dans les noms, des ſens cachés & myſtérieux. Ce qu'ils exécutent, en changeant, tranſportant, ou combinant différemment les lettres de ces noms. Ainſi de נח, qui ſont les lettres du nom de Noé, ils font חן, qui ſignifie *grâce ;* & dans משיח, *le Meſſie*, ils trouvent ces mots וישמח, *il ſe réjouïra.*

Il y a deux manières principales de faire des *Anagrammes :* la première conſiſte à diviſer un ſimple mot en pluſieurs ; ainſi, *ſuſtineamus* contient *ſuſtinea-mus.* C'eſt ce qu'on appelle autrement *Rébus* ou *Logogryphe. Voyez* Rébus & Logogryphe.

La ſeconde, eſt de changer l'ordre & la ſituation des lettres, comme dans *Roma*, on trouve *amor*, *mora*, & *maro.* Pour trouver par Algèbre, toutes les *Anagrammes* que chaque nom peut admettre *voyez*, dans le Dictionnaire de Mathématique, *l'article* Combinaison.

On ne peut nier qu'il n'y ait des *Anagrammes* heureuſes & fort juſtes ; mais elles ſont extrêmement rares : telle eſt celle qu'on a miſe en réponſe à la queſtion que fit Pilate à Jeſus-Chriſt, *Quid eſt veritas ?* rendue lettre pour lettre par cette *Anagramme*, *Eſt vir qui adeſt*, qui convenoit parfaitement à celui qui avoit dit de lui-même, *Ego ſum via*, *veritas*, *& vita.* Telle eſt encore celle qu'on a imaginée ſur le meurtrier d'Henri III, *frère Jacques Clément*, & qui porte, *c'eſt l'enfer qui l'a créé.*

Outre les anciennes eſpèces d'*Anagrammes*, on en a inventé de nouvelles, comme l'*Anagramme* mathématique imaginée en 1680, par laquelle l'abbé Catelan trouva que les huit lettres de *Louis XIV* faiſoient *vrai héros.*

On a encore une eſpèce d'*Anagramme* numérale, nommée plus proprement *Chronogramme*, où les lettres numérales, c'eſt à dire, celles qui dans l'arithmétique romaine tenoient lieu de nombre, priſes enſemble ſelon leur valeur numérale, expriment quelque époque : tel eſt ce diſtique de Godard ſur la naiſſance de Louis XIV, en 1638, dans un jour où l'aigle ſe trouvoit en conjonction avec le cœur du lion.

EXorIens DeLphIn aqVILæ CorDIſqVe LeonIs
CongreſsV gaLLos ſpe LætItIâqVe reſeCIt,

dont toutes les lettres majuſcules raſſemblées forment en chiffre romain, *M DC XXXVIII*, ou *1638. (M.* Diderot.)

Ce jeu d'eſprit, qui conſiſte à tranſpoſer les lettres d'un nom ou d'une propoſition entière, pour en former un nouveau mot ou une nouvelle propoſition, eſt une invention inconnue dans la belle Antiquité. On s'en eſt ſervi pour amener ou l'éloge ou la ſatyre de la perſonne dont le nom donnoit l'*Anagramme.* Cette pénible bagatelle n'eſt heureuſement plus guère accueillie aujourdhui ; il faut convenir néanmoins que, parmi ces *Anagrammes*, il s'en trouve quelques-unes de très-jolies. Celle que nous allons rapporter ſemble mériter d'être conſervée. En voici l'occaſion. Le jeune Staniſlas, depuis roi de Pologne, étant revenu de ſes voyages, toute l'illuſtre maiſon des Leſcinski ſe raſſembla à Liſſa pour le complimenter ſur ſon retour. Le cèlebre Jablonski, alors recteur du collège de Liſſa, fit, à cette occaſion, un diſcours oratoire, qu'il fit ſuivre de divers ballets, exécutés par treize danſeurs, qui repréſentoient autant de jeunes héros. Chaque danſeur tenoit à la main un bouclier, ſur lequel étoit gravé, en caractères d'or, l'une des treize lettres des deux mots Domus Lescinia ; & à la fin de chaque ballet, les danſeurs ſe trouvoient rangés de manière que leurs boucliers formoient autant d'*Anagrammes* différentes.

Au premier ballet c'étoit l'ordre naturel : *Domus Leſcinia.*
Au ſecond, *Ades incolumis.*
Au troiſième, *Omnis es lucida.*
Au quatrième, *Mane ſidus loci.*
Au cinquième, *Sis columna Dei.*
Et au dernier, *I, ſcande ſolium.*

Cette dernière *Anagramme* eſt d'autant plus remarquable, qu'elle fut une eſpèce de prophétie. (*M.* Sulzer.)

ANALECTE, adj. (*Littérat.*) Mot grec uſité pour une *collection* de petites pièces ou compoſitions. Le mot vient d'ἀναλέγω, *je ramaſſe.* Le P. Mabillon a donné ſous le nom d'*Analecte*, une collection de pluſieurs manuſcrits qui n'avoient point encore été imprimés. (*L'abbé* Mallet.)

ANALOGIE, ſ. f. (*Logique & Gramm.*) Terme abſtrait : ce mot eſt tout grec, ἀναλογία. Cicéron dit que puiſqu'il ſe ſert de ce mot en latin, il le traduira par *Comparaiſon*, *Rapport de reſſemblance* entre une choſe & une autre : Ἀναλογία, *latinè* (*audendum eſt enim*, *quoniam hæc primum à nobis novantur*) *Comparatio Proportio-ve dici poteſt.* Cic.

Analogie ſignifie donc la relation, le rapport, ou la proportion que pluſieurs choſes ont les unes avec les autres, quoique d'ailleurs différentes par des qualités qui leur ſont propres. Ainſi le pied d'une montagne a quelque choſe d'analogue avec celui d'un animal, quoique ce ſoient deux choſes très-différentes.

Il y a de l'*Analogie* entre les êtres qui ont entre eux certains rapports de reſſemblance, par exemple, entre les animaux & les plantes : mais l'*Analogie* eſt bien plus grande entre les eſpèces de certains animaux avec d'autres eſpèces. Il y a auſſi de l'*Analogie* entre les métaux & les végétaux.

Les ſcholaſtiques définiſſent l'*Analogie*, une reſſemblance jointe à quelque diverſité. Ils en diſtinguent ordinairement de trois ſortes ; ſavoir une d'*inégalité*, où la raiſon de la dénomination commune eſt la même en nature, mais non pas en degré ou en ordre ; en ce ſens, *animal* eſt *analogue* à l'*homme* & à la *brute :* une d'*attribution*,

où, quoique la raiſon du nom commun ſoit la même, il ſe trouve une différence dans ſon habitude ou rapport ; en ce ſens, *ſalutaire* eſt *analogue* tant à l'*homme* qu'à un *exercice du corps* : une enfin de *proportion*, où, quoique les raiſons du nom commun different réellement, toutefois elles ont quelque proportion entre elles ; en ce ſens, les *ouies* des poiſſons ſont dites être *analogues* aux *poumons* dans les animaux terreſtres. Ainſi, l'œil & l'entendement ſont dits avoir *Analogie*, ou rapport l'un à l'autre.

En matière de langage, nous diſons que les mots nouveaux ſont formés par *Analogie*, c'eſt à dire, que des noms nouveaux ſont donnés à des choſes nouvelles, conformément aux noms déja établis d'autres choſes, qui ſont de même nature & de même eſpèce. Les obſcurités qui ſe trouvent dans le langage, doivent ſur tout être éclaircies par le ſecours de l'*Analogie*.

L'*Analogie* eſt auſſi un des motifs de nos raiſonnements ; je veux dire qu'elle nous donne ſouvent lieu de faire certains raiſonnements, qui d'ailleurs ne prouvent rien s'ils ne ſont fondés que ſur l'*Analogie*. Par exemple, il y a dans le ciel une conſtellation qu'on appelle *lion* ; l'*Analogie* qu'il y a entre ce mot & le nom de l'animal qu'on nomme auſſi *lion*, a donné lieu à quelques aſtrologues de s'imaginer que les enfants qui naiſſoient ſous cette conſtellation étoient d'humeur martiale : c'eſt une erreur.

On fait en Phyſique des raiſonnements très-ſolides par *Analogie* : ce ſont ceux qui ſont fondés ſur l'uniformité connue, qu'on obſerve dans les opérations de la nature ; & c'eſt par cette *Analogie* que l'on détruit les erreurs populaires ſur le phénix, le rémora, la pierre philoſophale, & autres.

Les préjugés dont on eſt imbu dans l'enfance, nous donnent ſouvent lieu de faire de fort mauvais raiſonnements par *Analogie*.

Les raiſonnements par *Analogie* peuvent ſervir à expliquer & à éclaircir certaines choſes, mais non pas à les démontrer. Cependant une grande partie de notre philoſophie n'a point d'autre fondement que l'*Analogie*. Son utilité conſiſte en ce qu'elle nous épargne mille diſcuſſions inutiles, que nous ſerions obligés de répéter ſur chaque corps en particulier. Il ſuffit que nous ſachions que tout eſt gouverné par des lois générales & conſtantes, pour être fondés à croire que les corps qui nous paroiſſent ſemblables ont les mêmes propriétés, que les fruits d'un même arbre ont le même goût, &c.

Une *Analogie* tirée de la reſſemblance extérieure des objets, pour en conclure leur reſſemblance intérieure, n'eſt pas une règle infaillible ; elle n'eſt pas univerſellement vraie, elle ne l'eſt que *ut plurimum* : ainſi, l'on en tire moins une pleine certitude qu'une grande probabilité. On voit bien en général qu'il eſt de la ſageſſe & de la bonté de Dieu de diſtinguer par des caractères extérieurs les choſes intérieurement différentes : ces apparences ſont deſtinées à nous ſervir d'étiquette pour ſuppléer à la foibleſſe de nos ſens, qui ne pénètrent pas juſqu'à l'intérieur des objets ; mais quelquefois nous nous méprenons à ces étiquettes. Il y a des plantes venimeuſes qui reſſemblent à des plantes très-ſalutaires. Quelquefois nous ſommes ſurpris de l'effet imprévu d'une cauſe, d'où nous nous attendions à voir naître un effet tout oppoſé : c'eſt qu'alors d'autres cauſes imperceptibles, s'étant jointes avec cette première à notre inſu, en changent la détermination. Il arrive auſſi que le fond des objets n'eſt pas toujours diverſifié à proportion de la diſſemblance extérieure. La règle de l'*Analogie* n'eſt donc pas une règle de certitude, puiſqu'elle a ſes exceptions. Il ſuffit au deſſein du Créateur, qu'elle forme une grande probabilité, que ſes exceptions ſoient rares & d'une influence peu étendue. Comme nous ne pouvons pénétrer par nos ſens juſqu'à l'intérieur des objets, l'*Analogie* eſt pour nous ce qu'eſt le témoignage des autres, quand ils nous parlent d'objets que nous n'avons ni vus ni entendus. Ce ſont là deux moyens que le Créateur nous a laiſſés pour étendre nos connoiſſances. Détruiſez la force du témoignage ; combien de choſes que la bonté de Dieu nous a accordées, dont nous ne pourrions tirer aucune utilité ! Les ſeuls ſens ne nous ſuffiſent pas : car quel eſt l'homme du monde qui puiſſe examiner par lui-même toutes les choſes qui ſont néceſſaires à la vie ? Par conſéquent dans un nombre infini d'occaſions, nous avons beſoin de nous inſtruire les uns les autres, & de nous en rapporter à nos obſervations mutuelles. Ce qui prouve en paſſant, que le témoignage, quand il eſt revêtu de certaines conditions, eſt le plus ſouvent une marque de la vérité ; ainſi que l'*Analogie* tirée de la reſſemblance intérieure, en eſt le plus ſouvent une règle certaine.

En matière de foi on ne doit point raiſonner par *Analogie* ; on doit s'en tenir préciſément à ce qui eſt révélé, & regarder tout le reſte comme des effets naturels du méchaniſme univerſel dont nous ne connoiſſons pas la manœuvre. Par exemple, de ce qu'il y a eu des démoniaques, je ne dois pas m'imaginer qu'un furieux que je vois ſoit poſſédé du démon ; comme je ne dois pas croire que ce qu'on me dit de Léda, de Sémelé, de Rhéa-Sylvia, ſoit arrivé autrement que ſelon l'ordre de la nature. En un mot, Dieu, comme auteur de la nature, agit d'une manière uniforme. Ce qui arrive dans certaines circonſtances, arrivera toujours de la même manière quand les circonſtances ſeront les mêmes ; & lorſque je ne vois que l'effet ſans que je puiſſe découvrir la cauſe, je dois reconnoître, ou que je ſuis ignorant, ou que je ſuis trompé, plus tôt que de me tirer de l'ordre naturel. Il n'y a que l'autorité ſpéciale de la divine révélation qui puiſſe me faire recourir à des cauſes ſurnaturelles. *Voyez le I chapitre de l'Évangile de ſaint Matthieu*, ℣. *19 & 20*, où il paroît que ſaint Joſeph garda la conduite dont nous parlons.

En Grammaire, l'*Analogie* eſt un rapport de reſſemblance ou d'approximation qu'il y a entre une lettre & une autre lettre, ou bien entre un mot & un autre mot, ou enfin entre une expreſſion, un tour, une phraſe, & un autre pareil. Par exemple, il y a de l'*Analogie* entre le *B* & le *P* : leur différence ne vient que de ce que les lèvres ſont moins ſerrées l'une contre l'autre dans la prononciation du *B*, & qu'on les ſerre davantage lorſqu'on veut prononcer *P*. Il y a auſſi de l'*analogie* entre le *B* & le *V*. Il n'y a point d'*Analogie* entre notre *on dit* & le *dicitur* des latins, ou *ſi dice* des italiens: ce ſont là des façons de parler propres & particulières à chacune de ces langues. Mais il y a de l'*Analogie* entre notre *on dit* & le *man ſagt* des allemands ; car *on* vient de *homo*, & *man ſagt* ſignifie l'*homme dit ; man kan*, l'homme peut. L'*Analogie* eſt d'un grand uſage en Grammaire pour tirer des inductions touchant la déclinaiſon, le genre, & les autres accidents des mots. (*M.* DU *MARSAIS.*)

(N.) ANALOGIE, ſ. f. (*Gramm.*) Ce mot eſt grec d'origine, Ἀναλογία : il eſt compoſé de la particule ἀνὰ (*inter*, entre), & de λόγος (*ratio*, rapport); & le tout ſignifie *rapport entre*. De là vient que Cicéron (*Timæi fragm*, jv. 12.) s'exprime ainſi :

Græcè Ἀναλογία, *latinè*(*audendum eſt enim, quoniam hæc primum à nobis novantur*) Comparatio Proportio-*ve dici poteſt.*

Ce que les grecs appellent *Analogie*, nous pouvons l'appeler en latin *Comparaiſon* ou *Proportion ;* car il faut bien riſquer cette interprétation, puiſque nous ſommes les premiers à renouveler cette idée.

Les mathématiciens appellent *Proportion* l'égalité de deux rapports comparés : ainſi, ſi le rapport de A à B eſt le même que celui de C à D; ils diſent que les quatre grandeurs A, B, C, D, ſont en proportion. L'*Analogie* eſt donc pareillement l'égalité des rapports qui exiſtent entre les choſes comparées ; & raiſonner par *Analogie*, c'eſt tirer des conſéquences fondées ſur cette égalité des rapports, ſur cette reſſemblance des objets. Mais pour être sûr de bien raiſonner par *Analogie*, il faut être bien aſſûré de la parfaite reſſemblance de tous les rapports ſur leſquels on s'appuie : autrement, on court riſque de ſubſtituer le ſophiſme au raiſonnement ; car les illuſions des fauſſes *Analogies* mènent à l'erreur auſſi sûrement que les véritables *Analogies* conduiſent à la vérité. Il ſeroit aiſé de citer ici de grands exemples de pareils écarts en Phyſique, en Métaphyſique, en Morale, en Théologie, en Politique même; mais nous devons nous borner à l'influence de l'*Analogie* ſur le langage : elle eſt, je crois l'avoir dit ailleurs, la lumière & la ſauve-garde des langues.

L'*Analogie* eſt la lumière des langues : car, en ramenant à des principes généraux tous les cas ſemblables, elle fait diſparoître toutes ces exceptions ridicules, qui fatiguent la mémoire ſans éclairer l'eſprit ; qui arrêtent à chaque moment la marche aiſée & ſimple de la raiſon ; qui répandent de toutes parts les bizarreries choquantes de l'inconſéquence, les perplexités pénibles du doute, les incertitudes inſidieuſes de l'équivoque, & les fantômes effrayants des difficultés accumulées gratuitement à l'entrée des langues comme pour en interdire l'accès. Si l'*Analogie* laiſſe ſubſiſter quelques exceptions apparentes, ne croyons pas aiſément que la loi générale ſoit violée : croyons plus tôt que nous n'en connoiſſons pas les motifs, les cauſes, les relations, les degrés de ſubordination à d'autres lois plus générales ou plus eſſencielles; & que ce qui paroît l'exception d'un principe, n'eſt que la conſéquence néceſſaire d'un autre, dont nous oublions ou méconnoiſſons l'influence.

L'*Analogie* eſt la ſauve-garde des langues ; ſoit pour en fixer le génie, la marche, les procédés ; ſoit pour en étendre & en perpétuer l'uſage ; ſoit enfin pour en conſerver les chefs-d'œuvre, pour en répandre le goût, pour en aſsûrer l'immortalité. Le petit nombre, la ſimplicité, la généralité des principes que l'*Analogie* admet pour les langues, en facilite l'intelligence, en applanit l'étude. Celles qui, avec ce précieux avantage, ont été cultivées avec aſſez de ſuccès, pour offrir à la curioſité de l'eſprit humain des ouvrages intéreſſants par le fonds & piquants par la forme, inſpirés par le génie & perfectionnés par un goût épuré, ne manquent pas de faire naître & de trouver, parmi les nations étrangères, des amateurs paſſionnés qui les cultivent, qui les prônent, & qui, juſtifiant leur paſſion par les richeſſes de leur eſprit & par l'éclat de leurs travaux, mettent inſenſiblement ces langues à la mode, & arrivent enfin à les faire regarder comme néceſſaires à l'éducation des honnêtes gens.

Ceci eſt un abrégé hiſtorique du progrès de la langue françoiſe dans les Cours de l'Europe, & des cauſes qui les lui ont procurés : mais ſi elle a réuſſi à ce point, malgré les bizarreries que le pédantiſme a introduites & maintenues dans ſon orthographe, malgré les anomalies dont l'uſage a chargé la formation de ſes mots, malgré l'obſcurité que l'ignorance a répandue, & qu'une routine inattentive a confirmée & épaiſſie par rapport aux lois de la ſyntaxe & de la phraſe ; rien ne l'auroit empêchée de ſe répandre même parmi les peuples, ſi l'*Analogie* eût dicté les règles de ſon ortographe, dirigé la formation & la prononciation de ſes mots, reconnu & diſtingué leurs eſpèces, & aſſigné leurs fonctions dans la phraſe. La langue françoiſe, je ne crains pas de le dire, auroit pu devenir la langue univerſelle de l'Europe ; & quelle gloire pour notre nation ! quel avantage même pour toutes les autres ! L'hiſtoire politique & religieuſe de tous les âges & de tous les peu-

ples de la terre, l'hiſtoire naturelle de tous les règnes, l'hiſtoire littéraire de toutes les ſciences & de tous les arts, l'expoſition raiſonnée de tous les procédés de l'induſtrie humaine & de toutes les découvertes de la ſagacité ou du hazard; tous ces objets ſi intéreſſants, conſignés enfin dans une ſeule langue conformément aux vœux des philoſophes les plus ſages & les plus diſtingués, ſeroient à la portée de quiconque ſauroit cette ſeule langue.

Mais ne pouvons-nous pas ſonger encore à faciliter cette heureuſe révolution? Et notre françois eſt-il tellement aſſervi aux anomalies qui l'ont défiguré juſqu'à préſent, qu'il ſoit impoſſible à tous égards de le ramener aux lois ſimples & lumineuſes de l'*Analogie?* Je m'explique; car je ſens bien que ma propoſition, priſe dans un ſens trop général, pourroit choquer ceux qui, accoutumés à ne reconnoître dans les langues que l'autorité de l'Uſage, s'imaginent que tout eſt perdu dès qu'on s'oppoſe le moins du monde à ſes déciſions les plus bizarres & les plus inconſéquentes. « Car, diſent-ils avec Quintilien, (*Inſtit. orat. I.* » vj), il ne faut pas croire que, dès l'inſtant de » la création des hommes, l'*Analogie*, deſcendue » exprès du ciel, ſoit venue déterminer la forme » du langage; au contraire, c'eſt une invention » poſtérieure à la parole.... Ainſi, ce n'eſt pas ſur » la raiſon qu'elle eſt fondée, c'eſt ſur l'exemple; » ce n'eſt pas une loi preſcrite au langage, c'eſt » une obſervation faite après coup: de ſorte que » l'*Analogie* ne doit l'exiſtence qu'à l'Uſage ». *Non enim, quum primum fingerentur homines*, Analogia, *demiſſa cœlo, formam loquendi dedit; ſed inventa eſt poſtquam loquebantur.... Itaque, non ratione nititur, ſed exemplo; nec lex eſt loquendi, ſed obſervatio: ut ipſam* Analogiam *nulla res alia fecerit quam conſuetudo.*

Qu'il me ſoit permis de n'être pas tout à fait de l'avis de mes cenſeurs, quoiqu'appuyés de l'autorité de Quintilien: ce ſont d'habiles gens ſans doute, *ſummi ſunt;* mais ils peuvent toutefois ſe tromper parce qu'ils ſont hommes, *homines tamen:* c'eſt une réflexion de Quintilien même.

« Il ne faut pas croire, dit-on d'abord, que, » dès l'inſtant de la création des hommes, l'*Analogie*, deſcendue exprès du ciel, ſoit venue déterminer la forme du langage. » C'eſt pourtant une vérité qu'il n'eſt guères poſſible de méconnoître, ſi l'on veut y penſer ſérieuſement. L'homme, créé pour vivre en ſociété, reçut, au moment de ſa création, tout ce qui lui étoit néceſſaire pour remplir à cet égard les vûes du Créateur. Il trouva dans ſon cœur un penchant irréſiſtible pour ſes ſemblables; un déſir invincible d'être l'objet d'une inclination pareille de leur part; & en conſéquence, une diſpoſition naturelle à les imiter, afin de leur rendre ſenſible par là ſa reſſemblance avec eux, & d'obtenir d'eux à ce titre ce qu'il ſentoit qu'à ce titre il ne pouvoit leur refuſer. Il trouva dans ſon eſprit une curioſité inquiète, qui devoit ſervir à perfectionner ſa raiſon en animant ſes recherches; cette curioſité, auſſi avide de conſerver que d'acquérir, avoit beſoin de réunir ſous des points de vûe généraux les êtres ſemblables, & de conclure de l'un à l'autre par voie de comparaiſon & d'*Analogie:* les détails individuels, étant infinis, n'étoient pas à la portée de l'eſprit humain; il falloit donc que l'auteur de ſa raiſon ſuppléât à cette impuiſſance par une voie abrégée, moins lumineuſe ſans doute & moins sûre, mais proportionnée à la capacité de l'homme & à ſes beſoins. Reſſemblance, Imitation, Comparaiſon, *Analogie;* voilà donc ce qui ſe trouve eſſenciellement dans l'homme dès le moment de ſa création, & ce qui a ſervi depuis à former, à maintenir, à éclairer, à policer toutes les ſociétés. C'eſt auſſi de ce premier moment que date l'exiſtence de l'*Analogie* dans le langage des hommes, puiſqu'on en trouve l'empreinte dans toutes les langues connues, anciennes ou modernes, mortes ou vivantes, polies ou barbares, riches ou pauvres. Si Dieu, comme je le crois (*Voyez* LANGUE), inſpira aux hommes la première langue, qui devint le lien de leur ſociété & l'inſtrument de leur communication; il dut apparemment proportionner cet inſtrument aux beſoins & à la capacité de ceux qui devoient en faire uſage, il dut en rendre la nomenclature aiſée, & la ſyntaxe aſſez ſimple pour ne cauſer ni difficulté ni obſcurité; il dut, car il faut trancher le mot, la fonder ſur l'*Analogie:* elle ſeule pouvoit ſauver des inconvénients d'une nomenclature infinie, & des incertitudes accablantes d'une ſyntaxe ſans règle, qui auroit autoriſé autant de formes pour la phraſe que l'eſprit humain peut en donner à ſes penſées. On peut donc dire, dans un ſens très-exact & très-véritable, que l'*Analogie*, deſcendue exprès du ciel, eſt venue, dès l'inſtant de la création des hommes, déterminer la forme du langage.

« Mais, ajoûte-t-on, l'*Analogie* eſt au contraire une invention poſtérieure à la parole ». Oui ſans doute, on n'a remarqué l'*Analogie* que depuis l'exercice de la parole: que peut-on en conclure? pouvoit-on l'obſerver avant qu'elle exiſtât? Mais ſi on ne l'a obſervée que parce qu'on l'a trouvée dans le langage, il faut, ce me ſemble, en conclure ſimplement, qu'elle eſt antérieure aux obſervations & aux obſervateurs, qu'elle en eſt indépendante, qu'elle vient d'une cauſe ſupérieure, qu'elle a la même ſource que le langage, & qu'elle en eſt un caractère eſſenciel. Auſſi eſt-ce l'*Analogie*, qui, par la voie de l'Onomatopée, a fourni des noms lumineux à beaucoup d'êtres phyſiques; qui par le ſecours de la Métaphore, a ſu mettre tant d'énergie & de chaleur dans nos diſcours; qui, par les hardieſſes de la Catachrèſe, a caractériſé par des dénominations ſenſibles & pittoreſques les êtres intellectuels & abſtraits. (*Voyez* ONOMATOPÉE, MÉTAPHORE, CATACHRÈSE.)

« Ce n'eſt pas, continue-t-on, ſur la raiſon » qu'elle eſt fondée, c'eſt ſur l'exemple; ce n'eſt

» pas une loi preſcrite au langage, c'eſt une ob- » ſervation faite après coup : de ſorte que l'*Analogie* ne doit l'exiſtence qu'à l'Uſage ». N'abuſons pas des termes. C'eſt ſur l'exemple qu'eſt fondé le caractère de l'*Analogie*, que ſe règlent ſes procédés ; on ne le conteſte pas : mais c'eſt ſur la raiſon qu'eſt fondée ſon exiſtence & ſon utilité ; ce qu'on vient d'en dire en eſt la preuve. Ce n'eſt point l'*Analogie*, c'eſt la connoiſſance que nous en avons aquiſe, qui eſt réſultée de l'obſervation faite après coup ; puiſqu'en effet l'*Analogie* a dû exiſter dans le langage avant qu'on l'y obſervât : elle eſt donc véritablement une loi preſcrite au langage, puiſque le langage s'y eſt conformé & a dû s'y conformer ; loi néceſſaire, puiſqu'elle y porte des richeſſes dont on ne peut ſe paſſer, qu'elle y répand une lumière auſſi utile qu'éclatante, qu'elle en facilite l'intelligence & l'uſage.

Ne concluons donc pas, ſans nous expliquer, que l'*Analogie* ne doit ſon exiſtence qu'à l'Uſage. Je l'ai déja dit & prouvé, elle doit ſon exiſtence dans le langage à celui qui inſpira aux hommes la première langue ; parce que, ſans l'eſprit d'*Analogie*, le langage ſeroit impraticable, & tout ſyſtême de langue impoſſible. Ce qu'elle doit à l'Uſage, ce ſont, dans chaque langue, les premiers exemples qu'elle doit imiter : comme il n'y a aucune liaiſon néceſſaire entre les éléments phyſiques de la parole & les parties purement intellectuelles & abſtraites de la penſée, & que d'ailleurs le langage eſt l'inſtrument commun de la ſociabilité ; c'eſt à la multitude à choiſir à ſon gré les premiers mots, à en fixer le ſens, à en déterminer les formes ſignificatives relativement à l'eſpèce & à la ſyntaxe ; c'eſt également à la multitude qui doit s'en ſervir, à décider à ſon gré du nombre, de la figure, & de la valeur des ſignes ou caractères deſtinés à la repréſentation de la parole écrite. Voilà le véritable fondement de l'autorité de l'Uſage, ce qui la rend néceſſaire, impreſcriptible, légitime ; & il n'y a point là d'*Analogie*, puiſqu'il n'y a point de comparaiſon. Mais comme le langage deviendroit bientôt impraticable par la ſurcharge des éléments, ſi le tout étoit abandonné ſans meſure aux déciſions fortuites d'une multitude aveugle ; comme le langage doit être d'ailleurs l'inſtrument de la raiſon, pour être plus ſolidement & plus efficacement celui de la ſociabilité : il eſt juſte & néceſſaire que la raiſon vienne au ſecours de l'Uſage ; & c'eſt par l'imitation conſtante des premières déciſions de l'Uſage, comparées à chacune des circonſtances qui les ont occaſionnées, que la raiſon, ſecondant & fortifiant l'Uſage, adapte le langage à ſes propres vûes, le rend acceſſible à la mémoire la plus ingrate, & le met à portée de l'intelligence la plus groſſière. Voilà le véritable titre qui fonde l'autorité de l'*Analogie* en concurrence avec celle de l'Uſage ; autorité également néceſſaire, également impreſcriptible, également légitime.

Le droit de l'Uſage eſt, 1°. de fournir les premiers exemples, d'après leſquels doit procéder l'*Analogie ;* 2°. d'en confirmer les déciſions par ſon autorité : le droit de l'*Analogie* eſt, 1°. d'étendre, par des règles générales applicables à tous les cas ſemblables, les premières déciſions de l'Uſage ; 2°. de diriger ſur ce principe les productions de l'Uſage, d'en empêcher ou d'en arrêter les écarts, & de réclamer hautement contre ſa tyrannie, s'il s'obſtine à quitter les voies lumineuſes & ſimples de la raiſon pour ſe fourvoyer dans les ſentiers obſcurs & difficiles du caprice. Si l'autorité de l'Uſage eſt entre les mains de la multitude, qu'il faut ménager ; celle de l'*Analogie* eſt entre les mains des gens de Lettres & ſurtout des maîtres de l'art, qu'il faut écouter. Loin que ces deux autorités, j'ai preſque dit ces deux puiſſances, s'entrenuiſent & ſoient incompatibles, elles ſe prêtent au contraire un appui mutuel ; & c'eſt de leur concours, quand chacune ſe tient ſcrupuleuſement dans ſa ſphère, que naiſſent dans les langues la correction, la netteté, la lumière.

S'il y a quelque doute ſur une déciſion de l'Uſage, & que ce doute naiſſe de la rareté des témoignages ou de celle même de l'Uſage : on ne peut alors s'en tirer que par *Analogie* & par comparaiſon ; car l'*Analogie* n'eſt véritablement autre choſe que l'extenſion de l'autorité de l'Uſage à tous les cas ſemblables à ceux qu'il a déja décidés par le fait. On doute, par exemple, s'il faut dire & écrire, *Je vous prens tous à témoin* ou *à témoins*, au ſingulier ou au pluriel : voici comment l'*Analogie* lève la difficulté. Il eſt certain qu'on dit & qu'on écrit, *Je vous prens tous à partie*, & non *à parties ;* donc par reſſemblance il faut dire & écrire, *Je vous prens tous à témoin*, & non *à témoins*. Le nom *témoin*, dans ce ſecond exemple, eſt un nom abſtractif, comme le nom *partie* dans le premier ; *témoin* ſignifie ici *témoignage*, de même que dans la formule connue *en témoin de quoi*, toute ſemblable à cette autre, *en foi de quoi*.

Une autre occurrence où l'*Analogie* doit ſervir à terminer les conteſtations, c'eſt lorſque l'Uſage eſt partagé. « Faut-il dire, *Je puis* ou » *Je peux*, *Je vais* ou *Je vas*, &c. ? C'eſt le P. Buffier qui parle (*Gramm. fr.* n°. 37). Si l'un & » l'autre ſe dit par diverſes perſonnes de la cour & » par d'habiles auteurs ; chacun, ſelon ſon goût, » peut employer l'une ou l'autre de ces expreſ- » ſions ». Mais qu'eſt-ce que le goût, ſinon un jugement déterminé par quelque raiſon prépondérante ? & où faut-il chercher des raiſons prépondérantes, quand l'autorité de l'Uſage ſe trouve également partagée ? L'*Analogie* eſt l'unique moyen de décider la préférence en pareil cas ; mais il faut être sûr de la véritable *Analogie*, & ne pas ſe faire illuſion : il eſt ſage, dans ce cas, de comparer les raiſonnements contraires des grammairiens, pour en tirer la connoiſſance de la vraie *Analogie* & en faire ſon guide.

Pour ſe déterminer, par exemple, entre *Je vais* ou *Je vas*, pour chacun deſquels le P. Bouhours reconnoît (*Rem. nouv.* tom. I. pag. 580) qu'il y a de grands ſuffrages; Ménage donnoit la préférence à *Je vais*, par la raiſon que les verbes *faire* & *taire* font *Je fais* & *Je tais*. Mais il eſt évident que c'eſt ici une fauſſe *Analogie*, & que, comme l'obſerve Th. Corneille (*note* ſur la *Rem.* 26 de Vaugelas), *faire* & *taire* ne tirent point à conſéquence pour le verbe *aller*. Le verbe *aller* n'eſt pas de la même conjugaiſon que *faire* & *taire* : d'ailleurs, ſi l'on dit *Je fais*, *Je tais*, l'on dit *tu fais*, *tu tais*; & perſonne n'oſeroit dire *Je vais*, *tu vais*.

L'abbé Girard penche pour *Je vas*, fondé ſur une autre *Analogie*. (*Voyez* Aller. Rem. 1.) Il eſt évident que le raiſonnement de cet académicien eſt mieux fondé : l'*Analogie* qu'il conſulte eſt vraiment commune à tous les verbes de notre langue, & il eſt plus raiſonnable, lorſque l'Uſage eſt partagé, de ſe décider pour l'*Analogie* que pour l'Anomalie.

La même *Analogie* peut favoriſer encore *Je peux*, à l'excluſion de *Je puis*; parce qu'à la ſeconde perſonne on dit toujours *tu peux*, & non pas *tu puis*, & que la troiſieme, *il peut*, ne diffère alors des deux premières que par le *t*, qui en eſt le caractère propre.

L'*Analogie* eſt l'unique fondement de la diſtinction, par exemple, des conjugaiſons des verbes, dans toutes les langues qui en admettent pluſieurs. (*Voyez* Conjugaison). Son premier vœu étoit que la marche de tous les verbes fût la même : mais l'Uſage, par raiſon d'euphonie ou autrement, ayant amené des variétés dans les formations, elle a eu ſoin de raſſembler du moins comme ſous un même drapeau tous ceux des verbes qui ont ſuivi des procédés ſemblables. L'uniformité du ſyſtême de chaque conjugaiſon, ſuppléant à celle d'un ſyſtême général, facilite au moins l'intelligence & l'exercice de la langue. Pourquoi donc ne rameneroit-on pas, à cette précieuſe uniformité, tout ce qu'il eſt poſſible d'y ramener ſans choquer les lois fondamentales du langage? On dit *Je vais* & *Je vas*, *Je puis* & *Je peux*; le premier dans chaque exemple eſt anomal, le ſecond eſt dans l'*Analogie* générale : que les gens de Lettres, naturellement faits pour donner le ton à la multitude, donnent donc à la ſeconde locution une préférence ſi marquée, que la première puiſſe inſenſiblement tomber en deſſuétude & laiſſer la victoire à l'*Analogie*.

J'oſe avancer que les gens de Lettres doivent également la favoriſer, & ſont fondés à eſpérer le même ſuccès en ce qui concerne l'Orthographe. Les procédés irréguliers de la nôtre y ont été introduits par l'ignorance ou par le pédantiſme, & s'y ſont maintenus par les mêmes cauſes ou par l'inattention & l'incurie de ceux qui auroient pu réclamer : pourquoi ne le feroit-on pas contre une routine abuſive, qui eſt une ſource féconde d'inconſéquences & d'embarras? Il eſt aiſé de juſtifier par le raiſonnement les corrections que conſeille l'*Analogie*; & l'exemple des gens de Lettres, qui auront le courage de les ſuivre, malgré les clameurs & les déclamations des gens attachés reſpectueuſement à leur routine, ſuffira pour ramener l'ordre & la lumière. Eſſayons.

C'eſt, dans notre Orthographe, un principe aſſez généralement reçu, de mettre, à la fin d'un mot radical, une conſonne, muette pour la prononciation, mais qui ſe retrouve & ſe prononce dans les dérivés. Ainſi, quoiqu'on ne prononce pas la conſonne finale, nous écrivons

Plomb,	à cauſe des dérivés	*plombage*, *plomber*, *plombier*;
Bord,		*bordage*, *border*, *aborder*, *déborder*;
Fuſil,		*fuſillade*, *fuſilier*, *fuſiller*;
Drap,		*drapeau*, *draperie*, *drapier*, *draper*;
Premier,		*première*, *premièrement*;
Bois,		*boiſer*, *boiſerie*, *boiſeux*;
Chant,		*chanter*, *chanteur*, *chantre*, *chantrerie*.

Ce principe eſt raiſonnable; & l'*Analogie* en montre des conſéquences qui ſeroient très-propres à ſimplifier l'Orthographe.

La première, ſeroit de retrancher des mots radicaux la conſonne finale muette, ſi elle ne ſe retrouve dans aucun des dérivés. Pourquoi ne pas écrire *Rempar* ſans *t*, puiſqu'on n'en forme que *remparer*, qui n'a point de *t*? Pourquoi écrire *nœud* avec un *d*, puiſqu'on n'en forme que *nouer*, *dénouer*, *renouer*, ſans *d*; comme de *vœu*, on forme *vouer*, *dévouer*?

La deuxième, ſeroit d'ajouter aux radicaux une conſonne finale muette, s'il s'en prononce une dans les dérivés qui puiſſe devenir finale. *Abri* ſans *t* étoit bien, quand on en formoit le verbe *abrier* : l'euphonie a changé ce verbe en *abriter*; pourquoi l'*Analogie* ne feroit-elle pas écrire *abrit* avec un *t*?

La troiſième, ſeroit de changer la conſonne finale du radical, ſoit dans le radical, ſoit dans les dérivés, ſi elle n'eſt pas la même de part & d'autre, & que la prononciation reçue ne s'oppoſe point à ce changement.

Il faudroit donc changer l'*s* finale du radical *talus* & écrire *talut*, puiſqu'on n'en dérive que *taluter*, qui exige un *t*. Il en eſt de même des mots *abſous*, *diſſous*, *réſous*, dont il eſt inconſéquent de tirer les féminins *abſoute*, *diſſoute*, *réſoute*; que n'écrit-on au maſculin *abſout*, *diſſout*, *réſout*? Il eſt également d'uſage d'écrire *dépôt*, *entrepôt*, *impôt*, *ſuppôt* avec un *t* inutile, & un accent qui réclame, dit-on, une *s* ſupprimée. Il vaudroit mieux ſupprimer ce *t* inutile, & rétablir la lettre *s*, réclamée d'ailleurs par les dérivés *dépoſer*, *dépoſitaire*, *dépoſition*; *entrepoſer*; *impoſer*, *impoſition*; *ſuppoſer*, *ſuppoſition* : & on ſe rapprocheroit de l'*Analogie*, de qui nous tenons

déja dans la même famille *propos* & *repos*, d'où viennent *propoſer*, *propoſable*, *propoſition*; *repoſer*, *repoſée*, *repoſoir.*

Voici une correction à faire au contraire dans les dérivés. Il eſt d'uſage d'écrire *nez* avec un *z*, à cauſe du latin *nazus*, dont il n'y a pas d'inconvénient de conſerver la trace : pourquoi donc n'écriroit-on pas avec la même conſonne *nazal*, *nazalité*, *nazard*, *nazarde*, *nazarder*, *nazeau*, *nazillard*, *naziller ?*

La quatrième conſéquence, ſeroit de conſerver la conſonne finale du radical dans ceux même de ſes dérivés où elle eſt muette, à moins que ſa poſition dans les dérivés n'induisît à la prononcer. Ainſi, on a eu raiſon de ſupprimer le *p* du radical *corps* dans les dérivés *corſage*, *corſelet*, *corſet*, *corſé*, parce que le *p* y embarraſſeroit la prononciation : ainſi, auroit-on raiſon de ſupprimer le *p* dans *batême*, *batiſer*, *Jean-Batiſte*, *batiſtère*, parce qu'on ſeroit tenté de l'y prononcer comme il faut le prononcer & l'écrire dans *baptiſmal.* Mais quand cette lettre radicale ne nuit point à la prononciation, c'eſt nuire à l'*Analogie* que de la ſupprimer : quoi de plus inconſéquent, que de ſupprimer au pluriel le *t* final des mots de polyſyllabes terminés au ſingulier par *nt*, quoiqu'on le garde dans les monoſyllabes ? Pourquoi, en écrivant *les dents*, *les chants*, *les plants*, *les vents*, s'obſtine-t-on à écrire *les méchans*, *les tridens*, *les* propos *conſolans*, *les contrevens ?* Pourquoi terminer de la même manière, au pluriel, des mots qui ont des terminaiſons différentes au ſingulier, comme *payſan* & *bienfaiſant*, dont les féminins ſont *payſane* & *bienfaiſante*, & dont on veut que les pluriels maſculins ſoient *payſans* & *bienfaiſans ?*

Il ſeroit ſuperflu d'entrer là-deſſus dans de plus grands détails; il me ſuffit d'avoir mis ſur la voie: mais je terminerai le tout par une remarque bien ſenſée de M. Changeux (*Biblioth. gramm.* I. Mém. ch. 2.) « La Grammaire n'eſt qu'un abrégé des » *Analogies*, & les *Analogies* ſont une Gram- » maire détaillée : c'eſt là tout l'eſprit de l'art gram- » matical ». (*M.* Beauzée.)

Analogie, ſubſt. f. (*Bell. Lett.*) Sans compter l'accord de la parole & de la penſée, qui eſt la première règle de l'art de parler & d'écrire, nous avons encore dans le ſtyle pluſieurs rapports à obſerver, leſquels peuvent être compris ſous le terme d'*Analogie.*

Par l'*Analogie* du ſtyle en lui-même, on entend l'unité de ton & de couleur. Le langage a différents tons, celui du bas peuple, celui du peuple cultivé, celui du Monde & de la Cour, qu'on appelle *familier noble*, celui de la haute Éloquence, celui de la Poéſie héroïque; & dans tout cela une infinité de gradations & de nuances, qui varient encore ſelon les âges, les conditions, & les mœurs.

Par l'unité de ton & de couleur, on ne doit pas entendre la monotonie : le ſtyle peut être homogène ſans uniformité. C'eſt dans la variété des mouvements & des images que conſiſte la variété du ſtyle. Les tons différents dont je parle, ſont à la langue ce que les divers modes ſont à la Muſique : chaque mode a ſon ſyſtême de ſons analogues entre eux; chaque ſtyle a de même un cercle de mots, de tours, & de figures qui lui conviennent, & dont pluſieurs ne conviennent qu'à lui. C'eſt dans ce cercle que la plume de l'écrivain doit s'exercer : & plus elle y conſerve de liberté, de vivacité, & d'aiſance; plus, dans ces limites étroites, le ſtyle a de variété.

Le ton le plus aiſé à prendre & à ſoutenir, après celui du bas peuple, c'eſt le ton de la haute Éloquence & de la haute Poéſie; parce qu'il eſt donné par les bons écrivains, & qu'il ne dépend preſque plus des caprices de l'Uſage. Un homme au fond de ſa province peut, en étudiant Racine, Fénélon, & M. de Voltaire, ſe former au ſtyle héroïque.

Le ton le plus difficile à ſaiſir & à obſerver avec juſteſſe, eſt celui du familier noble : parce qu'il eſt le plus ſujet de tous aux variations de la mode; que les couleurs en ſont auſſi délicates que changeantes; & que, pour les appercevoir, il faut un ſentiment très-fin & habituellement exercé. C'eſt ſur quoi les gens du monde ſont le plus éclairés & le moins indulgents : toute la ſagacité de leur eſprit ſemble appliquée à remarquer les expreſſions qui s'éloignent de leur uſage; ou plus tôt, ſans étude & ſans intention, ils en ſont frappés, comme par inſtinct, & les bienſéances de ſtyle ont en eux des juges auſſi ſévères que les bienſéances de mœurs. Voilà pourquoi un ouvrage dans le genre familier noble ne peut guère être bien écrit, dans notre langue, qu'à Paris, & par un homme qui ſe ſoit formé au milieu de cette ſociété choiſie qu'on appelle *le Monde.*

C'eſt encore moins par la diverſité des tons, que par l'incertitude & la variation continuelle de leurs limites, qu'il eſt difficile d'obſerver, en écrivant, une parfaite *Analogie* de ſtyle. Parler la langue ſimple de l'honnête bourgeois, ſans tomber jamais dans celui du bas peuple; parler le langage noble & familier de la Cour & du Monde, ſans s'élever juſqu'au ton de la Poéſie & de l'Éloquence, ſans s'abaiſſer juſqu'au ton bourgeois; donner à chacun la couleur & la nuance qui lui eſt propre, & conſerver ſans monotonie cette *Analogie* conſtante, dans le degré de nobleſſe ou de ſimplicité qui lui convient : voilà l'extrême difficulté.

A meſure qu'une langue ſe polit & que le goût s'épure, les divers ſtyles s'affoibliſſent & leur cercle ſe rétrécit. Le goût leur faiſant le partage des termes & des tours propres à chacun d'eux, une partie de la langue eſt réſervée à chacune des claſſes dont nous avons parlé, une partie aux arts & aux ſciences, une partie au Barreau, une partie à la Chaire & aux ouvrages myſtiques; la proſe même eſt obligée de céder aux vers une foule d'expreſſions hardies & fortes qui l'auroient animée, ennoblie, élevée, ſi l'Uſage les y eût admiſes.

Bien des gens regrettent la langue d'Amyot & de Montaigne, comme plus riche & plus féconde : c'est qu'elle admettoit tous les tons. Les écrivains sont aujourdhui les esclaves de l'Usage ; Amyot & Montaigne en étoient les rois.

On a prétendu que la diversité des tons, dans le langage, tenoit à la distinction marquée des différentes classes de citoyens dans une monarchie. Si cela est, heureux l'écrivain dont la langue est celle d'une république !

La même raison nous fait porter envie aux anciens. Peut-être leur langue avoit-elle des tons aussi variés que la nôtre : mais la gêne à laquelle ils étoient soumis par rapport à l'*Analogie*, n'est pas sensible pour nous. Presque rien ne nous semble bas dans les écrits des grecs & des latins : les nuances délicates nous échappent, les inégalités du style ont disparu dans l'éloignement. Nous sommes bien juges des choses, mais nous ne le sommes pas des mots ; & ce n'est guère que sur parole que nous croyons Térence & Horace plus élégants que Plaute & Juvénal.

Il y a de plus, entre l'expression & la pensée, une autre espèce d'*Analogie* ; & celle-ci est donnée ou par la nature ou par l'habitude.

Quand la parole exprime un objet qui, comme elle, affecte l'oreille ; elle peut imiter les sons par des sons, la vitesse par la vitesse, & la lenteur par la lenteur, avec des nombres analogues. Des articulations molles, faciles, & liantes, ou rudes, fermes, & heurtées, des voyelles sonores, des voyelles muettes, des sons graves, des sons aigus, & un mélange de ces sons plus lents ou plus rapides sur telle ou sur telle cadence, forment des mots qui, en exprimant leur objet à l'oreille, en imitent le bruit, ou le mouvement, ou l'un & l'autre à la fois : comme en latin, *boatus*, *ululatus*, *fragor*, *frendere*, *fremitus* ; en italien, *rimbombare*, *tremare* ; en françois, *hurlement*, *gazouiller*, *mugir*.

C'est avec ces termes imitatifs, que l'écrivain forme une succession de sons qui, par une ressemblance physique, imitent l'objet qu'ils expriment :

Olli inter sese magnâ vi brachia tollunt
In numerum. . . . . .

Soupire, étend les bras, ferme l'œil, & s'endort.

Les exemples de cette expression imitative sont rares, même dans les langues les plus poétiques. On a mille fois cité une centaine de vers latins ou grecs, qui, par le son & le mouvement, ressemblent à ce qu'ils expriment. Mais plût au Ciel que notre langue n'eût que cet avantage à envier à celles d'Homère & de Virgile !

Une *Analogie* plus fréquente dans les poètes anciens & dans nos bons poètes modernes, est celle du style qui peint, non pas le bruit ou le mouvement, mais le caractère idéal ou sensible de son objet. Cette *Analogie* consiste non seulement dans l'harmonie, mais sur tout dans le coloris. Alors le style n'est pas l'écho, mais l'image de la nature : il est doux & lent dans la plainte, impétueux dans la colère, rompu dans la fureur ; il peint le trouble des esprits comme celui des éléments.

Illa graves oculos conata attollere, rursus
Deficit : infixum stridet sub pectore vulnus.
Ter, sese attollens cubitoque innixa, levavit ;
Ter revoluta toro est : oculisque errantibus alto
Quæsivit cælo lucem, ingemuitque repertâ.

Cette sorte d'*Analogie* suppose un rapport naturel, & une étroite correspondance du sens de la vûe avec celui de l'ouie, & de l'un & de l'autre avec le sens intime, qui est l'organe des passions. Ce qui est doux à la vûe nous est rappelé par des sons doux à l'oreille, & ce qui est riant pour l'ame nous est peint par des couleurs douces aux yeux. Il en est de même de tous les caractères des objets sensibles ; le tour, le nombre, l'harmonie, le coloris du style peut en approcher plus ou moins : mais cette ressemblance est vague, & par là peut-être plus au gré de l'ame qu'une imitation fidele ; car elle lui laisse plus de liberté de se peindre à elle-même ce que l'expression lui rappelle ; exercice doux & facile qu'elle se plaît à se donner.

L'*Analogie* d'habitude, est celle que des impressions répétées ont établie entre les signes de nos idées & nos idées elles-mêmes.

C'est, comme nous l'avons dit, la première règle de l'art de parler & d'écrire, que l'expression réponde à la pensée. Mais observons que cette liaison qui le plus souvent est commune à toute une filiation d'idées & de mots, est quelquefois aussi particulière & sans suite, sur tout dans le langage métaphorique. On dit la *vertu* des plantes, on ne dit pas des plantes *vertueuses*. On dit que le travail est *rude*, & on ne dit point la *rudesse* du travail. On dit *voler à fleur d'eau*, & on ne dit pas que l'eau est *fleurie*. On dit le *mystère* pour le *secret*, & on ne dira point (comme a fait le traducteur des poésies de Utz, poète lyrique allemand) les *myrthes mystérieux*, pour dire, *qui sont l'asyle du mystère*. Mais en prenant une idée plus vague, on dira, *un ombrage mystérieux*. Quelquefois même un simple déplacement des mêmes mots change le sens : *achever de se peindre*, & *s'achever de peindre*, ne signifient point la même chose. *Voyez* ACHEVER. L'*Analogie* des mots entre eux n'est donc pas une raison de les appliquer à des idées analogues entre elles : l'Usage n'est pas conséquent.

Observons aussi que la liaison établie entre les mots & les idées, est plus ou moins étroite, selon le degré d'habitude ; & que de là dépend sur tout la vivacité, la force, l'énergie de l'expression.

Toutes les fois qu'on veut dépouiller une idée d'un certain alliage qu'elle a contracté, dans son expression commune, en s'associant avec des idées basses, ridicules, & choquantes ; on fait bien d'éviter le mot propre, c'est à dire, le mot d'habitude. De même, lorsque par des idées accessoires on veut relever, ennoblir une idée commune ; au lieu de son expression simple & habituelle, on a raison

d'y employer l'artifice de la Métaphore ou de la Circonlocution.

Lorsqu'Égiste, parlant à Mérope, veut lui donner de sa naissance l'idée noble qu'il en a lui-même; il ne lui dit pas, *Mon père est un honnête villageois*: il lui dit,

Sous ses rustiques toits, mon père vertueux
Fait le bien, suit les lois, & ne craint que les dieux.

Lorsque Don Sanche d'Arragon, avec plus de hauteur & plus de fierté, veut reconnoître sans détour l'obscurité de son origine, il dit avec franchise:

Je suis fils d'un pêcheur.

Ces deux exemples sont assez sentir dans quelles circonstances il est avantageux d'employer le mot propre, & dans quelle autre la Métaphore ou la Circonlocution.

Mais où le mot propre a l'avantage & ne peut être suppléé, c'est dans les choses de sentiment, à cause de son énergie, c'est à dire, à cause de la promptitude & de la force avec laquelle il réveille l'impression de son objet. Voyez cette exclamation de Bossuet, qui fit une si forte impression sur son auditoire dans l'oraison funèbre d'Henriette: *Madame se meurt, madame est morte!*

Comme les lieux qui nous ont vu naître, & que nous avons habités dans l'âge de l'innocence & de la sensibilité, nous rappellent de vives émotions, & occasionnent des retours intéressants sur nous-mêmes; ainsi, & par la même raison, notre première langue réveille en nous, à tous moments, des affections personnelles dont l'intérêt se réfléchit. Ce qu'on nous a dit dès nos plus jeunes ans, ce que nous avons dit nous-mêmes d'affectueux & de sensible, nous touche bien plus vivement, lorsque nous l'entendons redire dans les mêmes termes & dans des circonstances à peu près semblables: *Ha mon père! ha mon fils!* sont mille fois plus pathétiques pour moi qui suis françois, qu'*Heu pater! heu fili!* & l'expression s'affoiblit encore si l'on traduit les noms de *fils* & de *père* par ceux de *nate* & de *genitor*, dont le son n'est plus ressemblant.

L'abbé du Bos explique l'affoiblissement de la pensée ou du sentiment exprimé dans une langue étrangère, par une espèce de traduction qui se fait, dit-il, dans l'esprit: comme lorsqu'un françois entend le mot anglois *God*, il commence par le traduire, & se dit à lui-même *Dieu*; ensuite il pense à l'idée que ce mot exprime, ce qui ralentit l'effet de l'expression, & par conséquent l'affoiblit.

Mais la véritable cause de cette affoiblissement, c'est que le mot étranger, quoique je l'entende à merveille, sans réflexion ni délai, n'est pas lié dans ma pensée avec les mêmes impressions habituelles & primitives, que le mot de ma propre langue; & que les émotions qui se renouvellent au son du mot qui les a produites, ne se réveillent pas de même au son d'un mot étranger &, si j'osois le dire, insolite à mon oreille & à mon ame. Ainsi, quoiqu'il y ait beaucoup à gagner, du côté de l'abondance & de la noblesse, à écrire dans une langue morte, parce qu'elle n'a rien de trivial pour nous; il y a encore plus à perdre du côté de l'*Analogie* & de la sensibilité.

Pour ce qui regarde le style métaphorique & l'*Analogie* des images, soit avec la pensée, soit avec elles-mêmes; *voyez* IMAGES, *Belles-Lettres*. (*M.* MARMONTEL.)

ANALOGIQUE. adj. Conforme aux vûes de l'Analogie. Ayant rapport à l'analogie. *Pour aider le succès des mots nouveaux qu'on a besoin d'introduire dans une langue, il faut leur donner une forme* analogique; *c'est ce qui est appelé dans Horace* præsens nota. (*M.* BEAUZÉE).

ANALOGUE. adj. Correspondant. Soumis à la même Analogie. Susceptible des mêmes formes, des mêmes procédés analogiques. *Des termes* analogues. *Cette seconde phrase est* analogue *à la première. Les langues françoise, espagnole, & italienne sont plus* analogues *à l'ancien celtique, qu'au latin dont on les prétend filles.*

M. l'abbé Girard (*Vr. princ.* Disc. I. tom. *j.* pag. 23.) divise les langues en deux espèces générales, qu'il appelle *analogues* & *transpositives*, & auxquelles je conserverai les mêmes noms, parce qu'ils me paroissent en caractériser très-bien le génie distinctif.

Les langues *analogues* sont celles dont la Syntaxe est soumise à l'ordre analytique, parce que la succession des mots dans le discours y suit la gradation analytique des idées: la marche de ces langues est donc effectivement *analogue* & en quelque sorte parallèle à celle de l'esprit même, dont elles suit pas à pas les opérations. Le françois, l'italien, l'espagnol, sont des langues *analogues*.

Les langues *transpositives* sont celles qui donnent aux mots des terminaisons relatives à l'ordre analytique, & qui acquièrent ainsi le droit de leur faire suivre dans le discours une marche indépendante de la succession naturelle des idées. Le grec, le latin, l'allemand, sont des langues transpositives. *Voyez* LANGUE.

Cette distinction est de la plus grande conséquence par rapport à la méthode d'étudier & d'enseigner les langues. *Voyez* MÉTHODE. (*M.* BEAUZÉE.)

ANALOGUE, ANALOGIQUE. *Syn.*

Les Dictionnaires définissent de la même manière les deux adjectifs *analogue* & *analogique*, qui sont pourtant bien éloignés d'être parfaitement synonymes. C'est une cause intrinsèque qui rend les choses *analogues*; c'est une cause extrinsèque qui les rend *analogiques*. Sous le premier aspect,

elles tiennent à un principe essenciel; sous le second, à un principe accidentel. Elles peuvent être *analogues* sans être *analogiques ;* parce qu'elles peuvent être susceptibles de l'influence de l'Analogie, sans en avoir reçu l'impression : mais les choses *analogiques* sont nécessairement *analogues* entre elles ; parce que l'Analogie n'influe en effet que sur des objets correspondants & pareillement soumis à son influence.

Le françois *On dit*, le latin *Dicitur*, & l'italien *Si dice*, sont trois expressions *analogues ;* parce qu'elles énoncent la même pensée, que l'une peut servir de traduction à l'autre, & que le même tour pouvoit être adopté dans chacune des trois langues : mais elles ne sont pas *analogiques ;* parce que le tour de l'expression est différent d'une langue à l'autre, & que l'une ne sauroit être la version littérale de l'autre, *on dit*, *il est dit*, *il se dit.*

Mais le françois *On dit*, & l'allemand *Man sagt*, sont deux expressions *analogues & analogiques : analogues*, parce qu'elles se correspondent dans les deux langues pour énoncer la même pensée, & que l'une est la traduction fidèle de l'autre : *analogiques*, parce que le tour est semblable dans les deux langues, & que l'une des deux phrases est la version littérale de l'autre ; le mot françois *on* vient par Apocope de *hom*, qui se disoit anciennement pour *homme ;* & le mot allemand *man* est de même venu de *mann* (homme).

Les étrangers, qui commencent à parler notre langue, emploient à la vérité des mots françois ; mais rapportant les deux langues à la même pensée, ils jugent avec raison que les deux expressions sont *analogues :* ils en concluent ; que les deux tours doivent être *analogiques*, ou conformes aux vûes de la même Analogie ; & ils se trompent. Les procédés de l'Analogie dans une langue, ne ressemblent ni ne peuvent ressembler à ceux qu'elle autorise dans une autre ; parce que les Usages diffèrent nécessairement dans les deux idiomes, & que l'Usage dans chacun sert de fondement à l'Analogie qui lui est propre. Les étrangers parlent donc alors leur langue avec des mots empruntés d'une autre ; puisqu'ils suivent l'Analogie de leur langue, & que c'est l'Analogie qui en caractérise l'esprit : & c'est ainsi que plusieurs latinistes modernes, en n'employant que des mots latins, mais avec des tours *analogues* à ceux de leur idiome, parlent françois en France, allemand en Allemagne, polonois en Pologne, & ne parlent nulle part un latin *analogique*. (*M.* BEAUZÉE.)

ANALYSE. s. f. Ce mot est grec, Ἀνάλυσις ; formé de ἀνὰ (*rursum* & dans la composition *re*), & de λύω (*solvo*) : l'équivalent est donc *resolutio* (*résolution*) ; & c'est en effet la résolution ou la décomposition d'un Tout en ses parties, dans la vûe de mieux connoître ce Tout au moyen de la connoissance détaillée de ses parties & de leurs combinaisons.

L'*Analyse*, en Chimie, est la résolution des corps en leurs parties composantes, afin de connoître la nature & la quantité respective des principes de leur composition, & les effets physiques qui doivent en résulter.

L'*Analyse*, en Logique & en Mathématiques, consiste également dans la décomposition ou séparation des idées, pour les comparer les unes aux autres de la manière la plus favorable aux découvertes qu'on envisage.

Il y a aussi une *Analyse* relative à l'art de la parole ; & c'est de celle-là principalement qu'il doit être question ici. Or pour ne pas confondre les idées, il faut, conformément aux règles de l'*Analyse* logique, distinguer entre *Discours* & *Oraison.* Le Discours est une suite de pensées rendues sensibles par l'Oraison ; & l'Oraison est la manifestation des pensées par la parole : ainsi, les pensées sont la matière du Discours, l'Oraison en est la forme. (*Voyez* ORAISON.)

Relativement à l'art de la parole, il faut donc distinguer deux sortes d'*Analyses* : l'une, qui décompose les parties du Discours ; & l'autre, qui décompose les parties de l'Oraison.

I. La première espèce d'*Analyse*, que je nommerai particulièrement *Analyse rationnelle*, consiste à faire, d'un ouvrage, un précis, un abrégé fidèle, capable de le faire connoître en raccourci. Il faut, pour y réussir, saisir avec justesse le véritable esprit de l'auteur ; exposer, fidèlement & avec clarté, la manière dont il a traité son sujet ; développer son plan ; faire connoître l'ordre qu'il a suivi, la disposition des parties, les rapports des objets entre eux ; mettre dans tout leur jour la conduite de l'ouvrage, le but de l'auteur, & les moyens qu'il a pris pour y parvenir. Cette sorte d'*Analyse* peut se faire de deux manières, que je nommerois volontiers, l'une *didactique*, & l'autre *critique*.

1. L'*Analyse didactique* présente, sèchement & d'un style en effet didactique, le sujet de l'ouvrage, le plan général de l'auteur, ses divisions & soudivisions, les principes qu'il pose dans chaque partie, les conséquences qu'il en déduit, la nature de chacun de ses raisonnements, & à mesure les différentes figures remarquables qui caractérisent le ton de chacune des parties de l'ouvrage, les divers mouvements pathétiques qui résultent de cette variété des tons & du style, & enfin la manière dont l'ouvrage est terminé.

Cette *Analyse* n'est, pour ainsi dire, que le squelette de l'ouvrage, absolument dépouillé des chairs qui lui donneroient une forme décidée, dénué du sang qui l'animeroit & le coloreroit, privé de la chaleur qui le vivifieroit. Mais il en est de ce squelette, comme de celui du corps humain préparé par un anatomiste habile : c'est un ouvrage de l'art, qui en facilite l'intelligence, & qui en favorise les progrès. Il paroît en effet que c'est le but que se sont proposé les auteurs des

Analyses didactiques, des Oraisons de Cicéron & de nos bons sermonaires. Le P. du Cygne, dans son ouvrage intitulé *M. T. Ciceronis orationum Analysis rhetorica perpetua*, a voulu faciliter, aux étudiants en Rhétorique, la connoissance de la marche de l'orateur romain, des fondements de son éloquence, des moyens qu'il emploie, & de toutes les ressources de l'art dans les mains d'un grand maître : le P. Bretonneau, ainsi que les autres qui, à son imitation, ont donné les *Analyses* des sermonaires qu'ils ont publiés, avoient intention de mettre à la portée des jeunes prédicateurs les modèles qu'ils leur offroient, & de leur tracer en quelque sorte la voie d'une imitation également utile & sûre.

2. L'*Analyse critique* élève ses vûes jusqu'à juger de l'ouvrage; elle en examine le but, le plan, l'exécution, & le style même. Elle demande de la justesse dans l'esprit; pour ne pas prendre le change, en appuyant sur des accessoires au préjudice du principal qu'on négligeroit : elle suppose beaucoup de jugement & de goût; pour bien déméler les principes de l'ouvrage, & pour les exposer avec précision & avec netteté : elle exige de l'étendue dans l'esprit, un grand fonds d'érudition, & sur tout une parfaite connoissance des règles du genre de l'ouvrage qu'on examine; pour pouvoir en saisir d'un coup d'œil & en rassembler sous un même point de vûe toutes les parties, en marquer la dépendance réciproque, & en distinguer les liaisons & les effets. Mais il faut principalement que l'*Analyse* soit impartiale; & que le jugement du Critique ne se ressente en aucune façon, ni des préjugés de l'amitié ou de la haine, ni des bassesses de l'intérêt, ni des chagrins de la jalousie, ni des forfanteries de l'amour propre.

Des *Analyses critiques* de nos bons ouvrages, si elles étoient bien faites, seroient de la plus grande utilité pour former le goût des jeunes gens à la composition : ils y puiseroient des idées saines du beau & du vrai; ils y reconnoitroient la route qu'ils doivent tenir, & les écueils qu'ils doivent éviter; enfin ils y verroient des modèles excellents, dont les beautés réunies dans un même tableau les disposeroient à une imitation avantageuse, & dont les écarts appréciés avec justesse les préserveroient des dangers d'une imitation maladroite & nuisible.

Les plaidoyers des avocats généraux, lorsqu'ils donnent leurs conclusions, sont de véritables *Analyses critiques*, dans lesquelles ils résument & apprécient les moyens des deux parties, exposés & débattus auparavant par leurs avocats respectifs. S'il est particulièrement utile à ceux qui se destinent au Barreau, de suivre assidûment ceux de ces magistrats qui honorent leur profession par leurs succès; les autres, à quelque genre qu'ils se destinent, ne peuvent manquer d'en tirer parti, pour se former dans le grand art de saisir avec précision, de raisonner avec justesse, de s'énoncer avec force, & de juger avec poids.

Les *Analyses critiques* des *Nouvelles de la République des Lettres* de Bayle, & celles du *Journal des Savants*, sont des modèles d'impartialité, d'érudition, & de sagesse : j'y renvoie les jeunes littérateurs, pour s'y former le goût; & les journalistes, pour y apprendre l'étendue des devoirs que leur état leur impose, & les bornes que leur prescrivent la justice, l'honnêteté, & l'intérêt même de leur gloire.

II. La seconde espèce d'*Analyse* relative à l'art de la parole, que je crois devoir nommer *Analyse grammaticale*, consiste à rendre toutes les raisons grammaticales des mots qui entrent dans la composition des phrases : ce qui se réduit à faire la construction de chaque phrase; à supléer les vides de l'Ellipse; & à rendre compte du rang, de la forme, & du sens particulier de chaque mot.

On trouvera les principes les plus généraux de cette *Analyse*, principalement aux articles Construction, Ellipse, Inversion, Méthode; & dans plusieurs articles moins généraux, comme Génitif, Infinitif, Subjonctif, Superlatif, &c. Il y a, dans l'article Méthode, l'*Analyse grammaticale* d'une phrase latine de Cicéron; & dans l'article Construction, celle de l'idyle de Mad. des Houlières, intitulée *Les moutons*.

Dans l'ouvrage de Priscien sur la Grammaire, les livres XVII & XVIII, intitulés *De constructione partium orationis*, posent en détail les principes de l'*Analyse grammaticale*, telle que ce grammairien la concevoit. Outre ces deux livres dogmatiques, l'auteur a mis à la suite un ouvrage particulier, qui est comme la pratique de ce qu'il a enseigné auparavant; *Prisciani grammatici partitiones versuum XII Æneidos principalium*: c'est ce qu'on appelleroit aujourdhui dans les écoles, *Les parties & la construction de chaque premier vers des XII livres de l'Énéide.*

La Grammaire angloise écrite en latin par Wallis (IV. *Edit.* 1674. *à Oxford*) est aussi terminée par un ouvrage pareil, intitulé *Praxis grammatica*; & c'est en effet l'*Analyse grammaticale* de l'Oraison dominicale & du Symbole des apôtres écrits en anglois.

Le P. Giraudeau a mis de même des *Analyses grammaticales* à la fin de chacune de ses trois Grammaires grèques, pour les cinquièmes, pour les quatrièmes, & pour les troisièmes.

Tous ces exemples sont autant de témoignages rendus à l'utilité de cette *Analyse* pour l'intelligence des langues. Malgré ce concours de témoignages, qui ne peuvent être que le résultat de l'expérience des grammairiens anciens & modernes qui les ont rendus, quelques spéculateurs ont voulu récemment supprimer la méthode d'*analyser* les phrases dans l'enseignement des langues. C'est vouloir dérober à la Jeunesse un des secours les plus utiles, non seulement pour l'intelligence des langues, mais encore pour tout le reste de leurs études. J'ai discuté ailleurs & apprécié cette opinion nouvelle. *Voyez* Inversion. (*M. Beauzée.*)

ANAPESTE,

* ANAPESTE. s. m. Terme de la Poésie grèque & latine, qui désigne un pied simple, de trois syllabes, deux brèves & une longue; comme *săpĭens*, *lĕgĕrēnt*, *dŏmĭnī*, φεξεται, &c.

Ce mot vient du grec Ἀνάπαιστος (*Retro percussus*), dérivé de Ἀναπαίω (*Retro percutio*): RR. ἀνὰ (*retro*), & παίω (*percutio*). Ce pied est ainsi nommé, parce que ceux qui dansoient selon la cadence qu'il marque, frappoient la terre d'une façon toute contraire à celle qui se gardoit dans le dactyle: aussi les grecs l'appeloient-ils Ἀντιδάκτυλος, *Antidactyle*. (*M. Beauzée.*)

* Les grecs, dont l'oreille avoit une sensibilité si délicate pour le nombre, avoient réservé l'*Anapeste* aux poésies légères, comme le Dactyle aux poëmes héroïques: & en effet, quoique ces deux mesures soient égales, le Dactyle, frappé sur la première syllabe, a plus de gravité dans sa marche que l'*Anapeste*, frappé sur la dernière.

On a observé que la langue françoise a peu de Dactyles & beaucoup d'*Anapestes*. Lully semble être un des premiers qui s'en soit apperçu, & son récitatif a le plus souvent la marche de ce Dactyle renversé.

On n'en doit pas conclure que nos vers héroïques, où l'*Anapeste* domine, ne soient pas susceptibles d'un caractère grave & majestueux: il suffit, pour le ralentir, d'y entremêler le Spondée; & l'*Anapeste*, alors assujetti par la gravité du Spondée, n'est plus que coulant & rapide, & cesse d'être sautillant.

(¶ J'observerai même à ce propos que, dans notre déclamation ainsi que dans notre Musique, rien n'est moins invariable que le caractère que les anciens attribuoient aux différents pieds; que l'*Iambe*, par exemple, le pied tragique, est, dans nos vaudevilles & dans nos airs de danse, aussi sautillant que la *Chorée*; que le *Dactyle*, le pied favori de l'Épopée, imite, quand on veut, tout aussi bien que l'*Anapeste*, un galop rapide, & d'autant plus léger que les derniers temps sont en l'air; & qu'au contraire l'*Anapeste* exprime, quand on veut, la langueur & l'abattement, en glissant mollement sur les deux premières syllabes, & en appuyant sur la dernière; comme dans ce vers:

N'allons point plus avant: demeurons, chère Œnone.

Le rhythme est donc un moyen d'expression, changeant selon le mouvement & l'inflexion de la voix; & lorsqu'on lui attibue un caractère inaltérable, on est préocupé de quelque exemple particulier, que mille autres exemples démentent.) (*M. Marmontel.*)

(N.) ANAPESTIQUE. adj. On nomme ainsi une espèce de vers *qui tient de l'Anapeste*; c'est le sens du mot.

Il y a des vers *Anapestiques* de quatre pieds, dont les trois premiers sont Anapestes, ou Dactyles, ou Spondées, comme on veut ou comme on peut: le quatrième est ordinairement Anapeste; ou s'il est quelquefois Spondée, il faut que l'Anapeste se trouve au moins dans l'un des trois premiers, sans quoi le vers ne seroit plus *Anapestique*. Voilà probablement la règle primitive; & D. Lancelot (*Méth. lat.*) observe qu'originairement cette sorte de vers n'étoit composée que d'Anapestes: » mais, » dit-il, comme on s'est donné la liberté de mettre, » au lieu de l'Anapeste, le Spondée ou le Dac- » tyle, qui ont la même quantité, savoir quatre » temps; il arrive que ce vers, quoique nommé » *Anapestique*, n'a quelquefois aucun Anapeste.... » Il ne demande point de césure. «

Il y a aussi des vers *Anapestiques* de deux pieds, qui quelquefois, comme les autres, n'ont point d'Anapestes.

Grand anapestique.

∪ ∪ — — ∪ ∪ — —	∪ ∪ — — ∪ ∪ — —	∪ ∪ — — ∪ ∪ — —	∪ ∪ — — —
Quāntī *Mĭnŭs īn* *Lĕvĭūs*	*cāsūs* *pārvīs* *quĕ fĕrīt*	*hūmā-* *fōrtū-* *lĕvĭō-*	*nă rŏtānt!* *nă fŭrīt,* *ră Dĕūs.*

Senec. *Hipp.* act. IV.

Petit anapestique.

∪ ∪ — — ∪ ∪ — —	∪ ∪ — — —
Dēflē- *Quō nōn* *Pŏtŭīt* *Dīscĕrē* *ūnā* *Parte āu-* *Sæpe ēt*	*tĕ vĭrūm,* *ălĭūs* *cĭtĭūs* *cāusās* *tāntūm* *dītā* *nēutrā*

Senec. *De morte Claud.*

(*M. Beauzée.*)

(N.) ANAPHORE. s. f. Espèce particulière de Répétition (*Voyez* Répétition), par laquelle on recommence de la même manière divers membres de l'Oraison.

Je citerai en exemple un morceau de Massillon, où deux *Anaphores*, réunies & marchant parallèlement, sont immédiatement suivies d'une troisième, qui fait la cloture. » *Vous avez vécu* impudique; » *vous mourrez* tel: *vous avez vécu* ambitieux; » *vous mourrez* sans que l'amour du monde & de » ses vains honneurs meure dans votre cœur: *vous* » *avez vécu* mollement, sans vice ni vertu; *vous*

» *mourrez* lâchement & ſans componction : *vous* » *avez vécu* irréſolu, faiſant ſans ceſſe des projets » de pénitence & ne les exécutant jamais; *vous* » *mourrez* plein de déſirs & vide de bonnes œuvres: » *vous avez vécu* inconſtant, tantôt au monde » tantôt à Dieu, tantôt voluptueux & tantôt pé» nitent, & vous laiſſant décider par votre goût » & par l'aſcendant d'un caractère changeant & » léger; *vous mourrez* dans ces triſtes alternatives, » & vos larmes au lit de la mort ne ſeront que » ce qu'elles avoient été pendant votre vie, c'eſt » à dire, un repentir paſſager & ſuperficiel, des » ſoupirs d'un cœur tendre & ſenſible, mais non » pas d'un cœur pénitent. En un mot vous mourrez » dans votre péché; *dans ce péché*, où vous » croupiſſez depuis ſi long temps; *dans ce péché*, » qui eſt plus à vous que tous les autres, parce » qu'il domine dans vos mœurs & dans votre » tempérament; *dans ce péché*, qui eſt comme » né avec vous, & qu'une vie entière n'a pu » corriger. « (*Lundi de la* II. *ſem. de Carême. Part.* 1.)

Citons un exemple de Cicéron : il commence ſa I. catilinaire par une vigoureuſe apoſtrophe à Catilina, & continue ainſi par une *Anaphore* très-preſſante :

Nihil-*ne te nocturnum præſidium Palatii*, nihil *urbis vigiliæ*, nihil *timor populi*, nihil *concurſus bonorum omnium*, nihil *hic munitiſſimus habendi Senatûs locus*, nihil *horum ora vultuſque moverunt ?*	Quoi *ni* la garde qu'on fait la nuit ſur le mont Palatin, *ni* les ſentinelles répandues dans la ville, *ni* la terreur du peuple, *ni* le concours de tous les gens de bien, *ni* le choix de cette forteresſe pour y convoquer le Sénat, *ni* les regards & la contenance de ceux qui ſont ici, n'ont fait ſur vous aucune impreſſion ?

Quelque uſage que l'on faſſe de cette figure, il eſt aisé de ſentir qu'elle eſt ſingulièrement propre à fixer l'attention, à faire des impreſſions profondes; parce qu'elle appuie d'une manière marquée ſur les idées qu'on veut inculquer, ſur les motifs qu'on veut faire ſentir, ſur les objets auxquels on veut intéreſſer. D'où il ſuit qu'une *Anaphore* qui n'appuieroit que ſur des idées indifférentes, ſeroit un vice plus tôt qu'un ornement dans l'Élocution.

Anaphore, ſignifie en grec *Répétition*. Ἀναφορὰ, du verbe ἀναφερω, composé de ἀνὰ (*re*, *rurſum*) & de φέρω, (*fero*). C'eſt donc ſimplement le nom du genre, qui, ſous une autre forme, eſt appliqué à une eſpèce particulière & ſert à la diſtinguer. (*M. Beauzée.*)

(N.) ANASTROPHE. ſ. f. Eſpèce particulière d'Inverſion (*Voyez* Inversion), qui renverſe l'ordre naturel qui doit être entre deux mots dont l'un eſt néceſſairement lié à l'autre. *Mecum*, *tecum*, *ſecum*, *nobiſcum*, *vobiſcum*, *quocum*, *quibuſcum*, au lieu de *cum me*, *cum te*, *cum ſe*, *cum nobis*, *cum vobis*, *cum quo*, *cum quibus*, ſont des exemples d'*Anaſtrophe*, reçus dans la langue latine à l'excluſion même des phraſes naturelles.

Quintilien cite auſſi *quibus de rebus ;* & l'on peut par conſéquent y ajouter toutes les conſtructions pareilles, *quam ob rem* ou *quamobrem*, *quapropter*, *quocirca*, *quem ad finem*, *quo uſque*, *quatenùs*, &c.

Virgile en fournit des exemples remarquables : *Saxa per & ſcopulos* (III. Georg. 276); *Italiam contra* (I. Æn. 13); *Tranſtra per & remos* (V. Æn. 663); au lieu de *per ſaxa* & *ſcopulos*, *contra Italiam*, *per tranſtra & remos.*

Properce a une locution de ce genre qui paroît hardie, *quam priùs* pour *priùs quam.*

Les premiers exemples, où *cum* eſt tranſposé, ont été introduits par l'Euphonie, ou même par une ſorte d'Euphémiſme; les autres, où le conjonctif ſe trouve à la tête, ſont dus à la néceſſité de le rapprocher le plus qu'il eſt poſſible de ſon antécédent : ces deux raiſons ſont plauſibles partout, & c'eſt pour cela que ces manières de parler ſont devenues communes dans la proſe; mais, comme ſi on avoit voulu rapprocher le mot tranſposé de ſa place naturelle, on n'en a fait qu'un mot avec celui qui le déplace; *mecum*, *vobiſcum*, *quamobrem*, *quapropter*, &c. Quant aux exemples de Virgile & de Properce, ils viennent de la contrainte de la verſification; & c'eſt pour cela qu'on n'en trouve point de pareils en proſe : ce ſont des licences, c'eſt à dire, des fautes réelles.

Il auroit donc ſuffi d'employer le terme d'*Inverſion*, pour déſigner le renverſement des exemples univerſellement adoptés; & par rapport à ceux qui ne paroiſſent être que des hardieſſes poétiques, il falloit ſe ſervir du terme d'*Hyperbate* ou de celui de *Synchiſe*, ſelon le jugement qu'on en auroit porté (*Voyez* ces mots) : la multiplication inutile des termes ne vient que de la confuſion des idées, & la produit à ſon tour.

Notre langue, eſſenciellement attachée à l'ordre analytique, a toutefois, dit-on, autorisé une eſpèce d'*Anaſtrophe* à l'égard de la prépoſition *durant :* & en effet l'on dit très-bien, *Il jouira de ce revenu ſa vie durant*, *Il a eu la fièvre ſix mois durant*, *J'ai été chargé de cette tutelle huit ans durant ;* plus tôt que *durant ſa vie*, *durant ſix mois*, *durant huit ans.* Mais on ſe trompe en tout cela. *Durant ſa vie* eſt une véritable Inverſion de l'ordre analytique; *ſa vie durant* eſt dans l'ordre : *ſa vie* eſt le ſujet de *durant*, participe du verbe *durer ;* & l'uſage fréquent de l'Inverſion, dans une langue analogue, a fait croire que *durant* étoit une prépoſition.

Anaſtrophe en grec ſignifie *Renverſement* ou *Inverſion*, parce qu'en effet l'ordre naturel des

mots corrélatifs y est renversé. Ἀναστροφὴ, de ἀνὰ *retro*) & de στρέφω (*verto*). (*M. Beauzée.*)

(N.) ANCÊTRES, AÏEUX, PÈRES. *Syn.* Ces expressions ne sont synonymes, que lorsque, sans avoir égard à sa propre famille, on les applique en général & indistinctement aux personnes de la nation qui ont précédé le temps auquel nous vivons. Elles diffèrent en ce qu'il se trouve entre elles une gradation d'ancienneté; de façon que le siècle de nos *Pères* a touché au nôtre, que nos *Aïeux* les ont devancés, & que nos *Ancêtres* sont les plus reculés de nous.

Les usages changent si promptement en France, que, si nos *Pères* revenoient au monde, ils ne reconnoitroient point l'éducation qu'ils ont donnée à leurs enfants; & nos *Aïeux* imagineroient que des étrangers ont pris la place de leurs neveux. Quelque respectable que soit ce que nous tenons de nos *Ancêtres*, il ne doit point l'emporter sur ce que dicte la raison. (*L'abbé* Girard.)

Nous sommes descendants des uns & des autres: mais si l'on veut particulariser cette descendance; il faut dire que nous sommes les *enfants* de nos *Pères*, les *neveux* de nos *Aïeux*, & la *postérité* de nos *Ancêtres*. Le lecteur me pardonnera, si je lui rappelle à ce sujet une belle strophe d'Horace (III. *Od.* vj. 45), & l'heureuse imitation qu'en a faite J. B. Rousseau (I. *Ep.* ij. 129):

Damnosa quid non imminuit dies?
Ætas Parentum, *pejor* Avis, *tulit*
Nos nequiores, mox daturos
Progeniem *vitiosiorem.*

Chaque âge vit augmenter nos misères;
Et nos *Aïeux*, plus méchants que leurs *Pères*,
Mirent au jour des *Fils* plus méchants qu'eux,
Bientôt suivis par de pires *Neveux.*

Au reste, quoi qu'en dise l'abbé Girard, je crois qu'on peut se servir des mêmes termes, pour exprimer la descendance des familles, avec les mêmes différences prises de la gradation d'ancienneté.

Le sage, content de la fortune médiocre de ses *Pères*, ne songe point à l'augmenter par des intrigues ou des indignités: supérieur aux goûts éphémères qui soutiennent le tourbillon prestigieux des modes, il honore & conserve la louable simplicité de ses *Aïeux*; & il ne voit, dans la noblesse qu'il tient de ses *Ancêtres*, que l'obligation qu'elle lui impose de mériter la noblesse personelle que la vertu seule peut donner.

Justifierai-je dans cet exemple le choix des termes? Une succession immédiate transmet la fortune des *Pères* aux *Enfants*. Le contraste de la simplicité des mœurs avec l'affèterie des modes passagères est assez sensible entre les *Aïeux* & leurs *Neveux*; il ne le seroit presque pas à une moindre distance, entre les *Pères* & les *Enfants*; il seroit choquant à une plus grande distance, les *Ancêtres* étant, à cet égard, pour leur *Postérité*, des gens d'un autre monde.

On sait quel relief la Noblesse tire de son ancienneté: aimant à s'envelopper dans les ténèbres des temps les plus reculés, elle oublie ses *Pères*, ses *Aïeux*, & ne parle que de ses *Ancêtres*. Toutes ces expressions se rapportent évidemment à la descendance des générations dans une même famille. (*M. Beauzée.*)

(N.) ANCÊTRES, PRÉDÉCESSEURS. *Syn.* Chacun de ces mots désigne ceux à qui l'on succède dans un certain ordre, & c'est la différence de cet ordre qui fait la signification des deux termes. Le premier est relatif à l'ordre naturel; le second, à l'ordre politique ou social. Nous succédons à nos *Ancêtres* par voie de génération; leur sang coule dans nos veines. Nous succédons à nos *Prédécesseurs* par voie de fait & de substitution; leurs emplois ont passé de leurs mains dans les nôtres.

Les *Ancêtres* d'un roi sont des hommes dont il descend par le sang; ses *Prédécesseurs* sont les rois qui ont occupé le même trône avant lui. Ainsi, les rois de france, depuis Philippe le Hardi jusqu'à Henri III, sont les *Prédécesseurs* de Henri IV, sans être ses *Ancêtres*: les princes de la maison de Bourbon, en remontant depuis Antoine, roi de Navarre, jusqu'à Robert, comte de Clermont en Beauvoisis, fils de saint Louis, sont les *Ancêtres* de Henri IV, & non ses *Prédécesseurs* sur le trône de France: les rois depuis saint Louis, en remontant jusqu'à Hugues Capet, sont ses *Prédécesseurs* & ses *Ancêtres*. (*M. Beauzée.*)

ANCIENS, s. m. pl. (*Belles-Lettres.*) Il se dit particulièrement des écrivains & des artistes de l'ancienne Grèce & de l'ancienne Rome.

Dans les dialogues de Perrault, intitulés, *Parallèle des Anciens & des Modernes*, l'un des interlocuteurs prétend que c'est nous qui sommes les *Anciens*. » N'est-il pas vrai, dit-il, que la durée du monde est communément regardée comme celle de la vie d'un homme; qu'elle a eu son enfance, sa jeunesse, & son âge parfait; & qu'elle est présentement dans la vieillesse? Figurons-nous de même que la nature humaine n'est qu'un seul homme. Il est certain que cet homme auroit été enfant dans l'enfance du monde, adolescent dans son adolescence, homme parfait dans la force de son âge, & que présentement le monde & lui seroient dans leur vieillesse. Cela supposé, nos premiers pères ne doivent-ils pas être regardés comme les enfants; & nous, comme les vieillards & les véritables *Anciens* du monde?

Ce sophisme ingénieux, d'après lequel on a dit plaisamment, *Le monde est si vieux qu'il radote*, a été pris un peu trop à la lettre par l'auteur du *Parallèle.* Il peut s'appliquer avec quelque justesse aux connoissances humaines, au progrès des sciences & des arts, à tout ce qui ne reçoit son accroissement & sa maturité que du temps. Mais qu'il en

ſoit de même du goût & du génie, c'eſt ce que Perrault n'a pu ſérieuſement penſer & dire. Ici les caprices de la nature, les circonſtances combinées des lieux, des hommes, & des choſes, ont tout fait, ſans aucune règle de ſucceſſion & de progrès. Où les cauſes ne ſont pas conſtantes, les effets doivent être bizarrement divers.

L'avantage que Fontenelle attribue aux Modernes d'*être montés ſur les épaules des Anciens*, eſt donc bien réel du côté des connoiſſances progreſſives, comme la Phyſique, l'Aſtronomie, les Méchaniques : la mémoire & l'expérience du paſſé, les vérités qu'on aura ſaiſies, les erreurs où l'on ſera tombé, les faits qu'on aura recueillis, les ſecrets qu'on aura ſurpris & dérobés à la nature, les ſoupçons même qu'aura fait naitre l'induction ou l'analogie, ſeront des richeſſes acquiſes; & quoique, pour paſſer d'un ſiècle à l'autre, il leur ait fallu franchir d'immenſes déſerts d'ignorance, il s'eſt encore échappé, à travers la nuit des temps, aſſez de rayons de lumière, pour que les obſervations, les découvertes, les travaux des *Anciens* ayent aidé les Modernes à pénétrer plus avant qu'eux dans l'étude de de la nature & dans l'invention des arts.

Mais en fait de talents, de génie, & de goût, la ſucceſſion n'eſt pas la même. La raiſon & la vérité ſe tranſmettent, l'induſtrie peut s'imiter; mais le génie ne s'imite point, l'imagination & le ſentiment ne paſſent point en héritage. Quand même les facultés naturelles ſeroient égales dans tous les ſiècles, les circonſtances qui dèveloppent ou qui étouffent les germes de ces facultés, ſe varient à l'infini : un ſeul homme changé, tout change. Qu'importe que ſous Attila & ſous Mahomet la nature eût produit les mêmes talents que ſous Alexandre & ſous Auguſte ?

Il y a plus : après deux-mille ans, la vérité enſevelie ſe retrouve dans ſa pureté comme l'or; & pour la découvrir, il ne faut qu'un ſeul homme. Copernic a vu le ſyſtême du monde, comme s'il fût ſorti tout récemment de l'école de Pythagore. Combien d'arts & combien de ſciences, après dix ſiècles de barbarie, ont repris leurs recherches au même point où l'Antiquité les avait laiſſées?

Mais quand le flambeau du génie eſt éteint; quand le goût, ce ſentiment ſi délicat, s'eſt dépravé; quand l'idée eſſencielle du Beau, dans la nature & dans les arts, a fait place à des conceptions puériles & fantaſques, ou abſurdes & monſtrueuſes; quand toute la maſſe des eſprits eſt corrompue dans un ſiècle, & depuis des ſiècles : quels lents efforts ne faut-il pas à la raiſon & au génie même, pour ſe dégager de la rouille de l'ignorance & de l'habitude; pour diſcerner, parmi les exemples de l'Antiquité, ceux qu'il eſt bon de ſuivre & ceux que l'on doit éviter ?

Perrault, ſes partiſans, & ſes adverſaires ont tous eu tort dans cette diſpute : aux uns, c'eſt le bon goût qui manque; & aux autres, la bonne foi.

Quelle pitié de voir, dans les *Dialogues ſur les Anciens & les Modernes*, oppoſer ſérieuſement Mèzerai à Tite-Live & à Thucydide, ſans daigner parler de Xénophon, de Salluſte, ni de Tacite : de voir oppoſer l'avocat Le Maitre à Cicéron & à Démoſthene; Chapelain, Deſmarets, Le Moine, Scudéri, à Homère & à Virgile : de voir déprimer l'*Iliade* & l'*Énéide*, pour exalter le *Clovis*, le *Saint-Louis*, l'*Alaric*, la *Pucelle* : de voir donner, aux romans de l'*Aſtrée*, de *Cléopâtre*, de *Cyrus*, de *Clélie*, le double avantage de n'avoir *aucun des défauts que l'on remarque dans les anciens poètes*, & d'offrir *une infinité de beautés nouvelles*, notamment *plus d'invention & plus d'eſprit que les poèmes d'Homère* : de voir préférer les poéſies de Voiture, de Sarazin, de Benſerade, *pour leur galanterie fine*, *délicate*, *ſpirituelle*, à celles de Tibulle, de Properce, & d'Ovide, *&c.* !

Il n'eſt pas étonnant, je l'avoue, qu'un parallèle ſi étrange ait ému la bile aux zélateurs de l'Antiquité; mais auſſi dans quel autre excès ne ſont-ils pas tombés eux-mêmes ? Une ſi bonne cauſe avoit-elle beſoin d'être ſoutenue par des injures ? étoit-ce à la groſſièreté pédanteſque à venger le goût ? Leur mauvaiſe foi rappelle ce que l'on raconte d'un homme qui par ſyſtême ne convenoit jamais des torts de ſes amis : on lui en demanda la raiſon ; *Si j'avouois*, dit-il, *que mon ami eſt borgne*, *on le croiroit aveugle.* Mais les amis des *Anciens* n'avoient pas cette injuſtice à craindre; & d'ailleurs ne voyoient-ils pas que ne rien céder, c'étoit donner priſe ſur eux & préſenter un côté foible ? Avoit-on beſoin de leur aveu, pour ſavoir que les grands hommes qu'ils défendoient étoient des hommes ? On ſait bien que l'inégalité eſt le partage du génie. Avoient-ils peur que les beautés d'Homère ne fiſſent pas oublier ſes défauts ? Pourquoi ne pas reconnoître que de longues harangues étoient déplacées au milieu d'un combat; que des Comparaiſons prolongées au dela de la Similitude, choquoient le bon ſens & le goût; qu'une foule de détails pris dans les mœurs antiques, mais ſans nobleſſe & ſans intérêt, n'étoient pas dignes de l'Épopée ; que le langage des héros d'Homère étoit ſouvent d'un naturel qui ne peut plaire dans tous les temps; que ſi Homère a voulu ſe jouer de ſes dieux en les repréſentant railleurs, colères, emportés, capricieux, il a eu tort; que s'il les a peints de bonne foi, d'après la croyance publique, il n'eſt que pardonnable de n'avoir pas été plus philoſophe que ſon ſiècle ; & que, s'il les a imaginés tels lui même, il a dormi & fait de ridicules ſonges ? Après avoir reconnu ces défauts, n'avoit-on pas à louer en lui la Poéſie au plus haut degré; le coloris & l'harmonie ; la hardieſſe du deſſein & la beauté de l'ordonnance; la plus étonnante fécondité, ſoit dans l'invention de ſes caractères, ſoit dans la compoſition de ſes groupes; la véhémence de ſes récits & la chaleur de ſes peintures; la grandeur même de ſon génie dans l'uſage du merveilleux ; le premier don du poète enfin, l'art de tout animer & de tout aggrandir, cet art créateur & fécond qui a frappé, rempli, échauffé tant de tête

dans tous les ſiècles, & tant donné à peindre, après lui, & à la plume & au pinceau?

Après avoir avoué que dans l'*Énéide* l'action manquoit de rapidité, de chaleur, & de véhémence; que les paſſions s'y méloient trop rarement, & laiſſoient de trop grands intervalles vides; que tous les caractères, excepté Didon, étoient foiblement deſſinés; que celui d'Énée ſur tout n'avoit ni force ni grandeur; que les ſix derniers livres étoient une très-foible imitation de l'*Iliade*, &c. n'avoit-on pas à dire que les ſix premiers étoient une imitation merveilleuſement embellie & ennoblie de l'*Odyſſée*? que jamais la mélodie des vers, l'élégance du ſtyle, la poéſie des détails, l'éloquence du ſentiment, le goût exquis dans le choix des peintures, n'avoient été à un ſi haut point dans aucun poète du monde?

Après avoir avoué que Sophocle & Euripide étoient inférieurs à Corneille & à Racine pour la belle entente de l'action théâtrale, l'économie du plan, l'oppoſition des caractères, la peinture des paſſions, l'art d'approfondir le cœur, d'en développer les replis; n'avoit-on pas à faire valoir le naturel, l'énergie, le pathétique des poètes grecs, & ſur tout leur force tragique?

Après avoir mis très-loin au deſſous de Molière, Ariſtophane, Plaute, & Térence, ne leur eût-on pas laiſſé la gloire d'avoir formé eux-mêmes dans leur art celui qui les a ſurpaſſés? Et ſi la Fontaine a porté dans la fable le génie de la Poéſie; ſi, par le charme du pinceau, & par cette illuſion ſi douce que nous fait ſa naïveté, il a paſſé de très-loin Éſope & Phèdre ſes modèles: n'ont-ils pas, comme lui, le mérite eſſenciel à l'apologue, le naturel, la grâce, & la ſimplicité?

Quel avantage du côté d'Ovide, de Tibulle, & de Properce, ſur la froide galanterie du bel-eſprit de Rambouillet, ſur les Voiture, les Benſerade, les Sarazins, *&c.*! Quel avantage que celui d'Horace ſur Boileau, ſon foible & froid copiſte! Quelle philoſophie dans l'un, quelle abondance de penſées! Et dans l'autre quelle ſtérilité dans les ſujets les plus riches! combien peu de profondeur dans ſes vûes & d'imagination dans ſes plans!

En général rien de plus imprudemment engagé que cette fameuſe diſpute. On ne conçoit pas même aujourdhui comment elle put s'élever. N'avoit-on pas vû du premier coup d'œil l'avantage prodigieux que l'un des deux partis devoit avoir ſur l'autre? qu'en oppoſant toute l'Antiquité depuis Homère juſqu'à Tacite, au nouveau règne des Lettres, depuis le Dante juſqu'à Deſpréaux, on embraſſoit mille ans d'un côté, & tout au plus quatre-cents ans de l'autre? Et que pouvoit-on comparer?

Les orateurs? Mais Rome & Athènes avoient des tribunes; les droits des nations, leur ſalut, les intérêts de la patrie & de la liberté, la grande cauſe du bien public & quelquefois du ſalut commun, étoient confiés à un homme; & le ſort d'un État, celui des nations dépendoit de ſon éloquence. Qu'a de commun cet emploi ſublime avec celui de nos avocats? Où étoit dans l'Europe moderne la place d'un homme éloquent? Étoit-ce dans notre barreau que devoient naître des Démoſthène? Y a-t-il d'Éloquence ſans paſſion? Et ne ſait-on pas que le langage des paſſions eſt preſque toujours déplacé par tout où la loi ſeule eſt juge? *Voyez* BARREAU, ORATEUR.

Rien de plus important, ſans doute, que l'objet de l'éloquence de la Chaire; mais la ſeule paſſion qu'on y excite eſt la crainte, quelquefois la pitié. La haine, l'orgueil, la vengeance, l'ambition, l'envie, la rivalité des partis, les diſcordes publiques, les mouvements du ſang & de la nature, le fanatiſme de la patrie & de la liberté, tous les grands mobiles du cœur humain, tous ces grands reſſorts de l'Éloquence républicaine, n'ont point paſſé de la tribune dans la Chaire. *Voyez* CHAIRE.

Les hiſtoriens? Mais de bonne foi, quelque talent que la nature eût accordé à ceux de nos temps de ténèbres, de barbarie, & de ſervitude, auroient-ils pu donner au fer le prix de l'or? D'un côté, le tableau des républiques les plus floriſſantes, des plus ſuperbes monarchies, des plus merveilleuſes conquêtes, des plus grands hommes de l'univers, étoient ſous les yeux de l'Hiſtoire. De l'autre, qu'avoit-elle à peindre? Des incurſions, des brigandages, des eſclaves & des tyrans. Exceptez-en quelques règnes, & dites-moi ce qu'auroient fait de nos miſérables annales les Tite-Live, les Tacite, les Thucidide, les Xénophon? Quand le génie n'auroit pas manqué à l'Hiſtoire moderne, l'Hiſtoire elle-même, cet amas de crimes ſans nobleſſe, de nations ſans mœurs, d'évènements ſans gloire, de perſonnages ſans caractère, ſans vertu ni talent que la férocité, n'auroit-elle pas rebuté le génie? Des hommes éclairés, ſenſibles, éloquents, ſe ſeroient-ils donné la peine d'écrire des faits indignes d'être lus?

Les poètes? Mais a-t-on pu prétendre que deux règnes, celui de Léon X & celui de Louis XIV, puſſent entrer dans la balance avec toute l'Antiquité? Ce ſont les ſiècles d'Alexandre & d'Auguſte, & tous les règnes des empereurs, que l'on réunit contre le premier âge de la renaiſſance des Lettres. Mais, pour juger combien le temps fait à la choſe, on n'a qu'à joindre cinquante ans au ſiècle de Louis XIV, & l'on a de plus du côté des modernes, qui? Pope, Addiſſon, Métaſtaſe, nombre de poètes françois eſtimés & dignes de l'être; & cet homme prodigieux, qui peſeroit lui ſeul dans la balance dix *Anciens* des plus admirés.

Cette réflexion nous ramène aux moyens qu'on auroit encore de réclamer en faveur des Modernes, contre l'injuſte parallèle qu'on a fait d'eux & des *Anciens*. Ce ſeroit d'abord, comme nous l'avons dit, de comparer les eſpaces des temps, de faire voir d'un côté mille ans écoulés, ſeulement depuis Homère juſqu'à Tacite, & de l'autre côté tout au plus un ou deux ſiècles de culture; d'obſerver enſuite ce qu'un demi-ſiècle a mis depuis dans la balance. On pourroit dire alors; Voilà ce qu'a donné

l'eſpace de ſoixante années. Qu'on attende encore quelques ſiècles ; & quand les temps ſeront égaux, on aura droit de comparer les hommes.

On rapprocheroit enſuite les circonſtances locales, celles des hommes & des temps ; & combien, du côté de la Poéſie, comme de l'Éloquence & de l'Hiſtoire, les Modernes n'auroient-ils pas de gloire d'avoir ſurmonté tant d'obſtacles pour approcher des *Anciens*? *Voyez* l'article POÉSIE.

C'étoit ainſi, ce me ſemble, que cette cauſe devoit être plaidée. Si on ne ſe paſſionnoit que pour la vérité ; on ſeroit juſte, impartial, comme elle : mais on ſe paſſionne pour ſon opinion ; & la vanité veut avoir raiſon, à quelque prix que ce ſoit.

Le parallèle de Perrault dans la partie des arts, eſt d'un homme plus éclairé, mais préſumant trop de ſes forces, ou plus tôt donnant trop à l'adulation. Quand il ſeroit vrai que les Modernes auroient égalé les *Anciens* en Sculpture, en Architecture ; la gloire de ces deux arts n'en ſeroit pas moins toute entière ou preſque toute entière à ceux qui, les ayant créés, les ont portés à un point d'élégance, de correction, de nobleſſe, digne de ſervir de modèle. On a beau dire qu'on peut ajouter aux beautés de l'Architecture ancienne : cela n'eſt pas arrivé encore. On a donné plus de hardieſſe & de commodité aux édifices, c'eſt le fruit de l'expérience : mais plus d'élégance & de majeſté ? non. Or c'eſt là le fruit du génie.

Quant à la Peinture & à la Muſique, il faut ſavoir douter des prodiges que l'on nous vante, mais ne pas aſsûrer, ſur des preuves légères, que ces arts n'étoient qu'au berceau ; que les *Anciens* qui chantoient ſur la lyre ne ſe doutoient pas des accords, que dans la Peinture ils n'avoient ni la magie du Clair-obſcur, ni l'une & l'autre Perſpective ; ne pas juger d'Athènes d'après Pompeïa ; & préſumer qu'un peuple, dont les organes étoient ſi délicats & le goût ſi fin & ſi juſte, ne ſe ſeroit point paſſionné pour ces deux arts, s'il n'avoit pas été à peu près de niveau avec ceux où il excelloit. Apelles, Timante, Aëtion en auroient-ils impoſé aux juges de Praxitelle & de Phidias ? Une Muſique foible auroit-elle produit des effets qu'on oſeroit à peine attribuer à l'Éloquence, & fait craindre, même aux plus ſages, ſon influence ſur les mœurs & ſon aſcendant ſur les lois ? Ce préjugé, favorable aux *Anciens*, méritoit qu'on ne négligeât aucun des avantages du côté des Modernes ; & l'Italie eut été d'un grand poids dans la balance des beaux arts. D'où vient donc que Perrault a eu la vanité de n'y faire entrer que l'école françoiſe ? Il avoit fait un mauvais petit poème, dans lequel, pour flatter Louis XIV, il avoit oppoſé ſon règne à toute l'Antiquité. On trouva la louange outrée ; il voulut la juſtifier, & fit un livre, où, avec de l'eſprit, il s'efforçoit d'avoir raiſon : moyen preſqu'aſsûré de faire un mauvais livre.

Ainſi, lui-même il avoit affoibli une cauſe déja trop foible, en détachant du parti des Modernes tout ce qui n'appartenoit pas au règne de Louis le Grand ; & s'il appele à ſon ſecours Malherbe, Paſcal, & Corneille, ſur tout l'Arioſte & le Taſſe, c'eſt qu'il s'oublie & perd de vûe l'objet qu'il s'étoit propoſé.

Mais ce qui l'avoit mis encore plus à l'étroit, c'eſt l'alternative comique à laquelle il étoit réduit, ou de louer ſes adverſaires & les amis de ſes ennemis, ou de renoncer à tout l'avantage que leurs talents donneroient à ſa cauſe. Racine, Deſpréaux, Molière, la Fontaine étoient bien d'autres hommes à oppoſer aux *Anciens*, que Chapelain & Scudéri. Il eût fallu avoir le courage & la franchiſe de les louer autant qu'ils méritoient de l'être ; & cette vengeance étoit en même temps la plus noble & la plus adroite qu'il pût tirer d'un injuſte mépris. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) ANCIENNEMENT, JADIS, AUTREFOIS. *Synonimes.*

Ils déſignent le temps paſſé de façon qu'il ne tient plus au préſent : mais *Anciennement* le déſigne comme reculé ; *Jadis*, comme ſimplement détaché, & n'eſt guere d'uſage que dans le ſtyle familier de la narration ; *Autrefois* le déſigne, non ſeulement comme détaché du préſent, mais comme différent par les accompagnements.

Il eſt auſſi injuſte de juger de ce qui ſe pratiquoit *anciennement* par ce qui eſt aujourdhui en uſage, qu'il eſt ridicule de vouloir régler les uſages préſents par ce qui étoit *anciennement* obſervé. *Jadis* on preſſoit les convives à boire ; aujourdhui on ne les y invite pas même. Les choſes changent ſelon les circonſtances ; ce qui étoit bon *autrefois*, peut n'être plus à propos. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) ANE, IGNORANT. *Syn.*

On eſt *Ane* par diſpoſition d'eſprit ; & *Ignorant*, par défaut d'inſtruction. Le premier ne ſait pas, parce qu'il ne peut apprendre ; & le ſecond, parce qu'il n'a point appris.

L'*Ane* a pu s'appliquer à l'étude, mais ſon travail a été inutile. L'*Ignorant* ne s'eſt pas donné cette peine.

A quoi bon parler ſcience devant des *Anes* ? leurs oreilles ne ſont pas faites pour ce langage. Ce n'eſt pas toujours inutilement qu'on en parle devant les *Ignorants* ; ils peuvent profiter de ce qu'on dit.

L'*Anerie* eſt un défaut qui vient de la nature du ſujet ; & l'*Ignorance* eſt un défaut que la pareſſe entretient. Celle-ci eſt moins pardonnable ; mais celle-là rend plus mépriſable.

Les *Anes* pour l'ordinaire ne connoiſſent ni ne ſentent pas même le mérite de la ſcience. Les *Ignorants* ſe le figurent quelquefois tout autre qu'il n'eſt. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) ANESSE, BOURIQUE. *Syn.*

On donne l'un ou l'autre de ces noms au même animal, ſelon l'aſpect ſous lequel on en parle. *Aneſſe*

le préſente, dans l'ordre de la nature, comme bête femelle, propre à la génération & à donner du lait, dont les ordonnances de Médecine ont rendu l'uſage fréquent. *Bourique* le préſente, dans l'ordre des animaux domeſtiques, comme bête de charge.

Le premier n'a point d'acception figurée. Le ſecond eſt quelquefois métaphoriquement appliqué aux perſonnes ignares & non inſtruites, ſoit hommes ſoit femmes. (*L'abbé* Girard.)

(N.) ANIMAL, BÊTE, (*a*) *Syn.*

Il ſe trouve ici une différence réciproque dans l'étendue de la ſignification. Autant que le premier de ces mots l'emporte ſur le ſecond dans un des diſtricts du langage, autant, dans un autre diſtrict, le ſecond l'emporte ſur le premier; de ſorte qu'ils deviennent également genre & eſpèce l'un de l'autre.

En langage dogmatique, *Animal* indique le genre, & *Bête* indique l'eſpèce.

En langage vulgaire, *Animal*, ſe reſtraignant dans des bornes plus étroites, ne s'applique qu'à une partie de ce qui eſt compris ſous le nom de *Bête;* c'eſt à dire, à celles d'une certaine grandeur & non aux plus petites. On diroit donc: Le lion eſt un *animal* dangereux, la puce eſt une petite *bête* très-incommode.

Ces dénominations, employées au figuré, forment des invectives. Celle d'*Animal* attaque la groſſièreté des manières, ou l'impertinence de la conduite: celle de *Bête* attaque le manque d'eſprit ou d'intelligence. (*L'abbé* Girard.)

ANNOMINATION, ſ. f. (*Rhétorique.*) C'eſt une alluſion qui roule ſur les noms, un jeu de mots. Elle eſt ordinairement froide & puérile: on ne laiſſe pas que d'en trouver quelques-unes dans Cicéron; elles n'en ſont pas meilleures. *Voy.* Allusion. (*L'abbé* Mallet.)

(N.) ANNULLER, INFIRMER, CASSER, RÉVOQUER. *Syn.*

Les deux premiers de ces quatre mots s'appliquent uniquement aux actes qui font règle entre les hommes: & les deux derniers s'appliquent, non ſeulement aux actes, mais encore aux perſonnes.

Annuller ſe dit pour toutes ſortes d'actes, ſoit légiſlatifs ſoit conventionels. Cette opération ſe fait par une diſpoſition contraire, provenant ou d'une autorité ſupérieure ou de ceux mêmes dont l'acte eſt émané. Les règlements du lieutenant général de police peuvent être *annullés* par ceux du Parlement; & ceux du Parlement, par ceux du prince. Une obligation réciproque eſt *annullée* par les parties qui ſe la ſont impoſée, lorſqu'elles en conviennent; mais ſi l'acte d'obligation eſt authentique, il faut que celui qui l'*annulle* le ſoit auſſi.

Infirmer ne ſe dit que des actes légiſlatifs ou jugements prononcés par des juges ſubalternes; & le pouvoir d'*infirmer* n'appartient qu'au tribunal ſupérieur dans le reſſort duquel ſe trouve ſitué l'inférieur. Ce terme ne s'adapte point aux arrêts des Cours ſupérieures; aucun tribunal ne les *infirme*, mais celui d'en haut peut les *caſſer*. Les ſentences du Châtelet & des Préſidiaux ſont quelquefois *infirmées* par les arrêts du Parlement.

Caſſer renferme une idée acceſſoire d'ignominie, lorſqu'on le dit des perſonnes en place; & lorſqu'il regarde les actes, il emporte une idée d'autorité ſouveraine. On *caſſe* un officier, un arrêt. Ce mot ſuppoſe toujours par ſa ſignification l'exercice d'un pouvoir abſolu, lors même qu'on s'en ſert métaphoriquement dans cette expreſſion, *Caſſer aux gages*, qui s'applique ſouvent à un amant congédié, à un agent qu'on ceſſe d'employer, à un ami qu'on abandonne, & aux connoiſſances auxquelles on renonce.

Révoquer, c'eſt, quant aux perſonnes, leur ôter ſimplement, ſans aucun acceſſoire d'ignominie, la place ou la dignité qu'on leur avoit confiée; & quant aux actes, c'eſt déclarer qu'ils perdent leur vigueur & reſtent comme non avenus. Le droit de *révoquer* n'appartient qu'à celui qui a le droit d'établir. On *révoque* un intendant, un procureur, une loi, les pouvoirs donnés pour agir ou parler en ſon nom. (*L'Abbé* Girard.)

ANOMAL, E. adj. (*Grammaire.*) Il ſe dit des verbes qui ne ſont pas conjugués conformément au paradigme de leur conjugaiſon. Par exemple, le paradigme ou modèle de la troiſième conjugaiſon latine, c'eſt *lego*: on dit *legi*, *legis*, *legit;* ainſi on devroit dire, *fero*, *feris*, *ferit*: cependant on dit *fero*, *fers*, *fert;* donc *fero* eſt un verbe *anomal* en latin. Ce mot *Anomal* vient du grec ἀνώμαλος, *inégal*, *irregulier*, *qui n'eſt pas ſemblable*. Ἀνώμαλος eſt formé d'ὁμαλός, qui veut dire *égal*, *ſemblable*, en ajoutant l'ἀ privatif, & le ν pour éviter le bâillement.

Au reſte, il ne faut pas confondre les verbes défectifs avec les *anomaux:* les défectifs ſont ceux qui manquent de quelque temps, de quelque mode, ou de quelque perſonne; & les *anomaux* ſont ſeulement ceux qui ne ſuivent pas la conjugaiſon: ainſi, *oportet* eſt un verbe défectif plus tôt qu'un verbe *anomal;* car il ſuit la règle dans les temps & dans les modes qu'il a.

Il y a dans toutes les langues des verbes *anomaux* & des défectifs, auſſi bien que des inflexions de mots qui ne ſuivent pas les règles communes. Les langues ſe ſont formées par un uſage conduit par le ſentiment, & non par une méthode éclairée & raiſonnée: la Grammaire n'eſt venue qu'après que les langues ont été établies. (*M.* du Marsais.)

(N.) ANOMALIE, ſ. f. Irrégularité dans la conjugaiſon. *Anomalie* eſt le nom abſtractif qui répond à l'adjectif *Anomal*, comme *Irrégularité* eſt le nom abſtractif qui répond à l'adjectif *Irrégulier*.

C'eſt aux gens de Lettres à s'élever avec force

(*a*) *Voyez* d'abord Bête, Brute, Animal. *Syn.*

& avec persévérance contre les *Anomalies* nouvelles, qui ne s'introduisent que trop souvent dans les langues ; c'est à eux à faire valoir & à maintenir les droits de l'Analogie, lorsqu'il en est encore temps : par exemple, il me semble qu'ils doivent, en France, défendre *je peux* & *je vas* contre *je puis* & *je vais* (*Voyez* ANALOGIE). Mais quand l'autorité d'un Usage universel & constant a consacré l'*Anomalie*, les gens de Lettres, comme les autres, doivent s'y conformer ; il seroit absurde & ridicule de vouloir dire aujourdhui analogiquement, *j'alle*, *tu alles*, *il alle*, *ils allent*, au lieu de *je vas*, *tu vas*, *il va*, *ils vont*.

Je crois les droits des gens de Lettres plus étendus, quand il s'agit des *Anomalies* purement orthographiques. Il est question, dans l'Orthographe, de peindre avec fidélité, & la prononciation des mots, & leurs caractères analogiques quand cela peut se concilier avec la prononciation. D'ailleurs l'Ortographe des langues vivantes est, comme l'Usage qui crée les mots & les phrases, dans un état perpétuel d'instabilité ; la rapidité de la parole donne moins de temps à la réflexion, & le torrent de l'Usage entraîne les plus habiles comme les autres ; mais l'écriture, plus lente & plus paisible, laisse réfléchir & permet à la raison d'user de ses droits : seroit-ce donc, en ce point, à la multitude ignorante & non réfléchie, qu'on accorderoit la prépondérance sur les décisions éclairées & analogiques des gens de Lettres ? Non, c'est à eux à diriger la multitude, mais à la diriger par l'Analogie.

Par exemple, faut-il écrire, *je pus*, *tu pus*, *il put*, du verbe *puer* ? C'est un usage généralement adopté, contre lequel j'oserai toutefois réclamer. C'est une *Anomalie* inutile, isolée, & qui ne peut opérer que l'équivoque : inutile, puisqu'il est égal d'écrire *je pue*, *tu pues*, *il pue* ; isolée, puisque ce verbe est le seul des verbes en *er*, de la classe la plus nombreuse de nos verbes, qui ne se conforme pas à l'Orthographe analogique de cette conjugaison ; qui ne peut enfin opérer que l'équivoque, puisqu'en effet *je pus*, *tu pus*, *il put* appartient aussi à *pouvoir*. Je crois donc qu'il faut en revenir à écrire analogiquement, *je pue*, *tu pues*, *il pue*, venant de *puer*, comme *je sue*, *tu sues*, *il sue*, venant de *suer* ; & ce sera toujours ma pratique. (*M. BEAUZÉE.*)

ANONYME, adj. *Terme de Littérature*, formé du grec ἀνώνυμος, qui lui-même est dérivé d'ἀ privatif, d'ὄνομα ou ὄνυμα, *nom*. Ainsi, *Anonyme* signifie qui n'a point de nom, ou dont le nom n'est pas connu. *Voyez* NOM.

On donne cette épithète à tous les ouvrages qui paroissent sans nom d'auteur, ou dont les auteurs sont inconnus.

Decker, conseiller de la chambre impériale de Spire, & Placcius de Hambourg, ont donné des catalogues d'ouvrages *anonymes*. Bure, Goth, Struvius, ont traité des savants qui se sont occupés à déterrer les noms des auteurs dont les ouvrages sont *anonymes*.

» Parmi les auteurs, dit M. Baillet, les uns suppriment leurs noms, pour éviter la peine ou la confusion d'avoir mal écrit, ou d'avoir mal choisi un sujet ; les autres, pour éviter la récompense ou la louange qui pourroit leur revenir de leur travail : ceux-ci, par la crainte de s'exposer au Public & de faire trop parler d'eux ; ceux-là, par un mouvement de pure humilité, pour tâcher de se rendre utiles au Public sans en être connus : d'autres enfin, par une indifférence & un mépris de cette vaine réputation qu'on acquiert en écrivant, parce qu'ils considèrent comme une bassesse & comme une espèce de déshonneur (il falloit plus tôt dire comme un sot orgueil) de passer pour auteurs ; de même qu'en ont usé quelquefois des princes, en publiant leurs propres ouvrages sous le nom de leurs domestiques. » *Jugem. des Savants*, tom. I.

Il résulte ordinairement deux préjugés de la précaution que les auteurs prennent de ne pas se nommer : une estime excessive, ou un mépris mal fondé pour des ouvrages sans nom d'auteur ; parce qu'un nom pour certaines gens est un préjugé qui leur fait adopter tout sans examen ; & que, pour d'autres, un livre *anonyme* est toujours un ouvrage intéressant, quoique réellement il soit foible ou dangereux.

Ce n'est que dans ce dernier cas qu'on peut condamner les auteurs *anonymes* : tout écrivain qui, par timidité, modestie, ou mépris de la gloire, ne s'affiche point à la tête de son ouvrage, ne peut être que louable. Ce n'étoit pas la vertu favorite de ces philosophes dont Cicéron a dit : *Ipsi illi philosophi, etiam in illis libellis quos de contemnendâ gloriâ scribunt, nomen suum inscribunt.* Pro. Arch. poët. *xj.* 27. (*L'abbé* MALLET.)

(N.) ANTANACLASE, s. f. Figure de Diction par consonnance physique, qui réunit dans la même phrase des mots de différentes significations, mais matériellement composés des mêmes sons ; comme *convenir* (être convenable) & *convenir* (avouer), *voler* (s'èlever en l'air avec des aîles) & *voler* (dérober). *Est* Ἀντανάκλασις, dit Quintilien (*Instit. orat.* IX. iij.) *ejusdem verbi contraria significatio* ; & il ajoûte cet exemple :

Quum Proculeïus quereretur de filio quod is mortem suam exspectaret, *& ille dixisset se vero non* exspectare ; *Imo, inquit, rogo* exspectes.	Proculéius reprochant à son fils qu'il *attendoit* sa mort, & celui-ci ayant répliqué qu'il ne l'*attendoit* pas ; Eh bien, dit le père, je te prie de l'*attendre*.

On voit dans cet exemple qu'en françois *Attendre*, comme en latin *Exspectare*, a d'abord un sens qui marque l'empressement du désir, & ensuite le sens plus simple de se conformer au temps sans précipiter l'évènement.

Cet

Cet exemple, où le même mot eſt employé dans le ſens propre & dans un ſens figuré, prouve que l'*Antanaclaſe* peut ſe montrer avec grâce, & donner même aux diſcours de la force & de l'énergie. C'eſt en conſéquence une belle expreſſion que le proverbe latin, *Simia ſemper ſimia* (le ſinge eſt toujours ſinge) où le mot *Simia* (ſinge) indique d'abord l'eſpèce, enſuite le caractère : & nous dirions de même très-bien en françois, en parlant d'un prince cruel, qu'il eſt *plus Néron que Néron même*, comme on a dit en latin, *Nerone Neronior ipſo*, où le mot *Néron* marque d'abord le caractère, puis l'individu qui a déshonoré ce nom par ſes atrocités.

Mais il eſt bien des cas où l'*Antanaclaſe* n'eſt qu'un jeu de mots, preſque toujours puéril & ridicule; & une affectation, que le génie de notre langue ne permet guères qu'aux poètes, ou par plaiſanterie ou en faveur de la rime.

Écoute, mon cher *Comte*,
Si tu fais tant le fier, ce n'eſt pas là mon *compte*.
(*Des Touches.*)

Le cardinal de Richelieu fit un jour préſent de 600 livres à Guillaume Colletet, pour ſix mauvais vers qu'il lui avoit lus; & Colletet lui en marqua ſa reconnoiſſance par ces deux vers, également ingénieux & naturels :

Armand, qui pour ſix vers m'as donné ſix-cents *livres*,
Que ne puis-je à ce prix te vendre tous mes *livres* !

Voltaire a dit :

Égiſte, écrivoit-il, mérite un meilleur *ſort*;
Il eſt digne de vous, & des dieux dont il *ſort*.

Crébillon a dit pareillement:

Mais au reſſentiment ſi mon cœur s'eſt *mépris*,
C'eſt qu'il s'eſt cru toujours au deſſus du *mépris*.

S. Auguſtin, dont le ſiècle aimoit le jeux de mots, a dit dans un panégyrique : *Hodie* PERPETUA *&* FELICITAS *perpetuâ felicitate gaudent;* (Aujourdhui PERPÉTUE & FÉLICITÉ jouiſſent d'une perpétuelle félicité) : il parle des ſaintes martyres dont l'Égliſe fait tous les jours mention dans le canon de la meſſe. Un orateur moderne éviteroit avec ſoin ce petit concetti, & diroit ſimplement : » Aujour-» dhui PERPÉTUE & FÉLICITÉ jouiſſent d'un bon-» heur éternel «.

Le mot *Antanaclaſe* eſt formé de deux mots grecs, ἀντὶ (*contra*) & ἀνακλασις (*repercuſſio*); parce que les mêmes ſons frappent deux fois l'oreille, quoiqu'avec des ſens différents ou contraires. Α'νακλασις eſt compoſé de ἀνὰ (*rurſum*, *re*) & du verbe κλάω (*frango*, *percutio.*) *M.* BEAUZÉE.)

ANTANAGOGE, ſ. f. (*Rhétorique.*) C'eſt un tour qui conſiſte ou à retorquer une raiſon contre celui qui s'en ſert, où à ſe débarraſſer d'une accuſation, en la faiſant retomber ſur celui même qui l'a formée, ou en lui imputant quelque autre crime; c'eſt ce qu'on appelle autrement *Récrimination*. *Voyez* RÉCRIMINATION.

Ce mot eſt formé du grec ἀντὶ, *contre*, & ἀναγογὴ, *rejailliſſement*, c'eſt à dire, preuve ou accuſation qu'on fait rejaillir contre celui qui la propoſe ou qui l'intente. (*L'abbé* MALLET.)

(N.) ANTAPODOSE, ſ. f. Α'νταπόδοσις eſt compoſé de ἀντὶ, qui dans la compoſition marque ſouvent *égalité*; d'ἀπὸ (*rurſum*); & de δόσις (*donatio*) : de là ἀπόδοσις (*redditio*), puis ἀνταπόδοσις (*æqua redditio*). La traduction littérale eſt en françois. *Correſpondance exacte.*

Quintilien emploie ce terme didactique (*Inſtit. orat.* VIII. iij.); l'abbé Gédoin ne l'a point rendu dans ſa traduction : c'eſt pour y ſuppléer, & pour faciliter l'intelligence du ſage rhéteur, que je tiens compte ici de ce mot, qui d'ailleurs n'eſt pas fort uſité dans notre langue au ſens dont il s'agit ici.

La Similitude (*Voyez* ce mot) peut ſe faire de deux manières. Quelquefois ce qui eſt mis en comparaiſon avec l'objet principal, eſt libre & détaché; quelquefois auſſi cette image eſt liée avec la choſe qu'elle repréſente, au moyen d'une comparaiſon réciproque qui les met dans une exacte correſpondance; & c'eſt, ſelon Quintilien, ce que fait l'*Antapodoſe*.

Il donne pour exemple de la première eſpèce les derniers vers du I. livre des Géorgiques, où Virgile, après avoir peint en ſept vers les malheurs des guerres civiles & étrangères, finit par cette Similitude iſolée :

Ut quum carceribus ſeſe effudêre quadrigæ,
Addunt ſe in ſpatia, &, fruſtra retinacula tendens,
Fertur equis auriga, neque audit currus habenas.

Ce que M. l'abbé Delille rend de cette manière :

Ainſi, lorſqu'une fois franchiſſant la barrière,
D'impétueux courſiers volent dans la carrière;
Leur guide les rappelle & ſe roidit en vain,
Leur rebelle fureur ne connoît plus le frein.

Mais, dit Quintilien, il n'y a point là d'*Antapodoſe*. Il cite un autre exemple de Similitude avec *Antapodoſe*, & il le prend dans Cicéron. (*Pro Mur.* xvij. 36.) Nous le citerons avec lui :

Nam ut tempeſtates ſæpe certo aliquo cœli ſigno commoventur; ſæpe improviſo, nullâ ex certâ ratione, obſcurâ aliquâ ex cauſâ excitantur : ſic, in hâc comitiorum tempeſtate populari, ſæpe intelligas quo ſigno commota ſit;	Car comme les tempêtes ſont ſouvent les ſuites de quelque ſigne certain dans le ciel; & que ſouvent auſſi, ſans qu'on puiſſe en rendre raiſon, elles ſont tout à coup excitées par une cauſe inconnue : ainſi, dans cette tourmente populaire des

ſæpe ita obſcura eſt, ut caſu excitata eſſe videatur. comices, vous démêlez ſouvent à quel ſigne elle s'eſt élevée; ſouvent auſſi la cauſe en eſt ſi cachée, qu'elle ſemble être l'effet du haſard.

Il eſt évident que nous pouvons, abſolument parlant, nous paſſer dans notre langue de ce terme, pris dans le ſens qu'on vient d'aſſigner; quoiqu'il faille convenir qu'il peut ſervir à diſtinguer avec plus de préciſion les différentes formes, & peut-être les différents effets de la Similitude.

Mais il eſt bon de le conſerver dans un autre ſens, qui a encore de l'analogie avec celui-ci, quoiqu'il s'applique au diſcours d'une autre manière. Sous ce nouvel aſpect, l'*Antapodoſe* eſt une figure de penſée ou de ſtyle par combinaiſon, dans laquelle les parties d'un membre ou d'une propoſition correſpondent, ou dans un ordre parallèle ou dans un ordre renverſé, aux parties d'un autre membre ou d'une autre propoſition.

Dans l'Andrienne de Térence (*vj.* 43-45.), Pamphile dit à Myſès :

Adeòn' me ignavum putas ?
Adeòn' porro ingratum, *aut* inhumanum, *aut* ferum,
Ut neque me conſuetudo, *neque* amor, *neque* pudor
Commoveat neque commoneat ut ſervem fidem ?

» Me crois-tu donc aſſez lâche ? Me crois-tu enfin » *ingrat*, ou *inhumain*, ou *ſauvage*, au point que » ni *familiarité*, ni *amour*, ni *honneur* ne m'inſ- » pire la volonté ni ne me montre l'obligation de » tenir ma parole ? « Voilà un exemple d'*Antapodoſe*, où la correſpondance eſt dans un ordre renverſé; *ibi enim*, dit Calepin (voc. APODOSIS.) *conſuetudo feritati, amor inhumanitati, pudor ingratitudini reſpondet.*

Calepin, que je viens de citer, donne à cette figure le nom d'*Apodoſe* : APODOSIS, *ſchema jucundiſſimum, quum præcedentium membrorum ſingulis ſingulæ particulæ reſpondent.* Je crois qu'il vaut mieux lui donner le nom d'*Antapodoſe*; 1°. parce que ce terme exprime plus préciſément la nature de la choſe & la corrélation des parties correſpondantes; 2°. parce qu'il eſt peu néceſſaire à notre langue dans un autre ſens; 3°. parce qu'il a encore rapport à la figure dans le cas même où il déſigne la partie ſouſentendue d'une Similitude; 4°. enfin parce que les rhéteurs ont donné au mot *Apodoſe* une autre ſignification, néceſſaire au langage grammatical. *Voyez* APODOSE. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ANTÉCÉDENT, E. adj. Qui précède. Qui marche avant. Ce mot, quant au ſens général, eſt ſynonyme de *Précédent*; quant à l'uſage, il en diffère, en ce que *Précédent* eſt du langage ordinaire & commun, & que *Antécédent* eſt approprié au langage didactique. D'ailleurs *Précédent* eſt oppoſé à *Suivant* : *Antécédent* eſt oppoſé à *Subſéquent*, ſi on ne veut déſigner que l'ordre; & à *Conſéquent*, ſi on y ajoûte l'idée acceſſoire de liaiſon néceſſaire.

Dans le langage ordinaire, on dit le volume *précédent*, l'année *précédente*; & par oppoſition, le trimeſtre *ſuivant*, la page *ſuivante*.

Les théologiens diſent, Décret *antécédent*, Volonté *antécédente*; & par oppoſition, *Décret ſubſéquent*, Prédeſtination *ſubſéquente*.

En Logique on appelle *Antécédent* (ſ. m.), une propoſition d'où l'on en conclut une autre, à laquelle on donne le nom de *Conſéquent* (ſ. m.). » Dieu eſt juſte « (*Antécédent*); » donc il rendra » à chacun ſelon ſes œuvres. « (*Conſéquent.*)

En Mathématique, on appelle *Antécédent* d'un rapport, le premier des deux termes entre leſquels eſt ce rapport; & l'on donne au ſecond terme le nom de *Conſéquent* : dans le rapport de 12 à 4, 12 eſt l'*Antécédent*, 4 eſt le *Conſéquent*.

La Grammaire emploie auſſi le terme d'*Antécédent*; & il faut nommer ainſi tout mot qui, dans l'ordre analytique, en précède un autre qui eſt ſon complément néceſſaire. *Mémoire deſtiné à détruire les prétentions des héritiers* : dans cette phraſe, *Mémoire* eſt *Antécédent* de l'adjectif *deſtiné*, qui l'eſt de la prépoſition *à*; cette prépoſition eſt l'*Antécédent* de *détruire*, qui l'eſt à ſon tour de *les prétentions*; *les prétentions*, c'eſt l'*Antécédent* de la prépoſition *de*, qui eſt elle même *Antécédent* de *les héritiers*.

Dans un ſens plus étroit, les grammairiens ne donnent guères le nom d'*Antécédent* qu'à un mot qui précède un autre mot déterminatif-conjonctif. (*Voyez* RELATIF.) En voici des exemples.

Il faut réparer *le temps que* les plaiſirs ont dérobé aux affaires.

Uſons, avec *la reconnoiſſance qui* convient, des *biens dont* le Ciel nous comble.

Vous vous expoſez à *un danger* dans *lequel* vous pouvez périr.

J'ignore *la cauſe* pour *quoi* on l'a arrêté, & *les lieux* par *où* il a paſſé.

Quales *ſumus*, tales *eſſe videamur.* (Cic.)

Videre mihi videor tantam dimicationem, quanta *nunquam fuit.* (Cic.

De nullo opere publico tot *Senatûs* conſulta, quot *de meâ domo.* (Cic.)

Ut ſilvæ foliis pronos mutantur in annos,
Prima cadunt; ita verborum vetus interit ætas.
(Horat.)

Vultu adeò *venuſto* ut *nihil ſupra.* (Ter.) (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ANTÉOCCUPATION, ſ. f. C'eſt le nom que quelques rhéteurs modernes donnent à la figure que nous nommons *Prolepſe*. *Voyez* PROLEPSE. D'autres la nomment encore *Anticipation*, *Occupation*, *Préoccupation*. Mais, ſous quelque nom qu'on l'ait déſignée, il n'y a eu que l'auteur ano-

nyme de l'article ANTÉOCCUPATION dans le supplément du Dictionnaire universel & raisonné des sciences, *&c.* qui ait dit qu'elle consiste à s'exprimer de manière, que la personne qu'on instruit de quelque fait paroisse en être déja convaincue ; & je ne vois rien de figuré dans l'exemple qu'il cite de Sanlecque. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) ANTÉRIEUR, E. adj. Qui est avant en ordre de temps. Qui est par devant en fait de situation. *L'édition dont je parle est antérieure à celle que vous citez. La façade antérieure de ce palais. La partie antérieure de la tête.*

Antérieur a, pour opposé ou corrélatif, l'adjectif *Postérieur*, dont le sens est aisé par là à déterminer. *L'édition postérieure à celle que vous avez. La façade postérieure du château. La partie postérieure de la tête.*

Précédent & Antérieur, marquent tous deux la priorité en ordre de temps, & en cela ils sont synonymes ; cependant ils ne peuvent jamais se mettre l'un pour l'autre, à cause des caractères essenciels qui les différencient. *Antérieur* marque simplement la priorité, *Précédent* marque une priorité immédiate. Ainsi, les dix-sept siecles depuis JÉSUS-CHRIST sont tous *antérieurs* à celui où nous vivons : mais il n'y a que le dix-septième, que nous puissions nommer le siècle *précédent* ; à moins que nous ne les prissions tous collectivement comme une portion unique de temps, auquel cas on pourroit dire, les siècles *précédents.*

Dans mon systême des temps, j'ai fait de l'adjectif *Antérieur* & de son corrélatif *Postérieur*, des termes techniques ; parce qu'ils étoient nécessaires pour donner, aux différentes parties de ce systême, une nomenclature exacte, précise, & distinctive.

Les temps sont des formes qui ajoûtent, à l'idée fondamentale de la signification du verbe, l'idée accessoire d'un rapport d'existence à une époque. L'existence peut être *simultanée* avec l'époque, & c'est le caractère des Présents ; ou *antérieure* à l'époque, & c'est le caractère des Prétérits ; ou *postérieure* à l'époque, & c'est le caractère des futurs. Mais l'époque elle-même, n'étant qu'un point dans la durée, a besoin d'être déterminée d'une manière précise ; cette détermination ne peut se faire, qu'en fixant le rapport de cette époque à un point précis de la durée ; & ce point précis est, dans toutes les langues, l'instant même où l'on parle : or ce sont encore les mêmes rapports, qui déterminent l'époque à être *actuelle*, si elle coïncide avec le moment de la parole ; *antérieure*, si elle précède ce moment ; & *postérieure*, si elle le suit. De là la distinction, de chacune des trois espèces générales de temps, en trois espèces subalternes, qui ne peuvent être mieux caractérisées que par les dénominations mêmes d'*actuel*, d'*antérieur*, & de *posterieur*, tirées de la position même de l'époque déterminée qui constitue le genre. *Voyez* TEMPS. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) ANTÉRIORITÉ, s. f. Priorité en ordre de temps. C'est le nom abstractif tiré de l'adjectif *Antérieur* ; & son corrélatif est *Postériorité*, tiré de même de l'adjectif *Postérieur.* J'ai fait usage de ces deux noms dans mon systême des temps ; & c'est pour cela que j'en fais mention ici. L'*Antériorité* d'existence est le caractère des Prétérits ; la *Postériorité* d'existence, celui des futurs ; comme la *simultanéite* d'existence, celui des Présents. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) ANTHROPOLOGIE s. f. Ce nom a aujourdhui trois sens très-différents, qui doivent être observés.

1°. C'est un terme de Mèdecine ; & il signifie, Traité de toute l'économie animale de l'homme.

2°. C'est un terme de Philosophie ; & il signifie, Traité de toute l'économie morale de l'homme. Ce second sens n'a été attaché que depuis peu à ce mot, & aucun Dictionnaire n'en a tenu compte jusqu'à présent : mais il y a lieu de croire qu'il sera fixé par le succès mérité de l'ouvrage intitulé en italien L'*Uomo*, & qui en 1761 parut en françois sous le titre d'*Anthropologie* ; *traité métaphysique, par M. le Marquis de Gorini Corio.*

3°. *Anthropologie* est aussi un terme introduit par les théologiens dans le langage de la Grammaire. On entend par là cette espèce de Prosopopée, par laquelle les hommes, sans en excepter même les écrivains sacrés, sont obligés, en parlant de Dieu, de lui attribuer des parties corporelles, un langage, des goûts, des affections, des passions, des actions, qui ne peuvent convenir qu'aux hommes. En voici des exemples.

Moïse, dans la Genèse, parlant d'Adam & d'Eve, s'exprime ainsi :

Et quum audissent vocem Domini Dei deambulantis in paradiso, ad auram, post meridiem ; abscondit se Adam, & uxor ejus, à facie Domini Dei in medio ligni paradisi. Vocavitque Dominus Deus Adam, & dixit ei : Ubi es ? (iij 8. 9.)	Et lorsqu'ils eurent entendu *la voix* du Seigneur Dieu qui *se promenoit* dans le paradis, au grand air, après midi ; Adam se cacha, ainsi que son épouse, de devant *la face* du Seigneur Dieu parmi les arbres du paradis. Et le Seigneur Dieu *appela* Adam, & lui *dit* : *Où es-tu ?*
Videns autem Deus quod multa malitia hominum esset in terrâ, & cuncta cogitatio cordis intenta esset ad malum omni tempore ; pœnituit eum quod hominem fecisset in terrâ : & tactus dolore cordis intrinsecùs, &c. (vj. 5. 6.)	Mais Dieu *voyant* que la malice des hommes sur la terre étoit à son comble, & que toutes les pensées de leur cœur étoient tournées au mal en tout temps ; *il se repentit* d'avoir fait l'homme sur la terre : & *touché intérieurement d'une douleur de cœur*, &c.
Recordatus autem Deus Noë. (viij. 1.)	Mais Dieu *s'étant souvenu* de Noë.

Le Pſalmiſte emploie auſſi le même langage en cent endroits :

Qui habitat in cœlis irridebit eos, & Dominus ſubſannabit eos : tunc loquetur ad eos in irâ ſuâ, & in furore ſuo conturbabit eos. (Pſal. ij. 4. 5.)	Celui qui *habite dans les cieux se rira* d'eux, & le Seigneur les *tournera en dériſion* : alors il leur *parlera* dans *ſa colère* ; & il les confondra dans *ſa fureur*.
Exurge, Domine ; exaltetur manus tua ; ne obliviſcaris pauperum. (Pſal. jx. 12)	*Levez-vous*, Seigneur ; que *votre main* ſe ſignale ; n'*oubliez* pas les pauvres.
Oculi Domini ſuper juſtos, & aures ejus in preces eorum. (Pſalm. xxxiij. 16.)	*Les yeux* du Seigneur ſont fixés ſur les juſtes, & *ſes oreilles* ſont attentives à leurs prières.
Et in umbrâ alarum tuarum ſperabo. (Pſal. lvj. 2.)	Et j'eſpèrerai à *l'ombre de vos aîles*.

» Comme l'Écriture, dit le P. Mallebranche » (*Traité de la nat. & de la grâce.* I. Diſc. *n°* 58.) » eſt faite pour tout le monde, pour les ſimples auſſi » bien que pour les ſavants ; elle eſt pleine d'*Anthropologies*. Non ſeulement elle donne à Dieu » un corps, un trône, un chariot, un équipage, les » paſſions de joie, de triſteſſe, de colere, de repentir, & les autres mouvements de l'ame ; elle » lui attribue encore les manières d'agir ordinaires » aux hommes, afin de parler aux ſimples d'une » manière plus ſenſible. »

Avec cette intention, peut-on dire, on rendroit, des *Anthropologies*, une raiſon aſſez ſatisfaiſante, ſi le même expédient ne ſervoit pas auſſi à juſtifier les dieux d'Homère, leur origine humiliante, leur conduite mépriſable, leurs paſſions ſcandaleuſes, leurs démêlés honteux, leur injuſte partialité ; car dans l'enthouſiaſme de l'admiration pour ce poète, véritablement inimitable à beaucoup d'égards, on a été juſqu'à faire un parallèle ſcandaleux des livres ſaints avec les folles imaginations de l'écrivain grec.

» Je n'ai, dit M. de la Motte (*Diſc. ſur Homère*) » que deux mots à oppoſer à ce parallèle ; je ferois ſcrupule de m'y arrêter plus long temps. Les » vrais caractères de la Divinité ſont poſés en » principes en tant d'endroits de l'Écriture ſainte, » que, quand les auteurs ſacrés viennent à employer les figures, on les reconnoît d'abord pour » ce qu'elles ſont, & on ne les apprécie que ce » qu'elles valent ; au lieu que, dans Homère, ces » prétendues figures ſont elles-mêmes les principes, » & qu'il n'y a rien d'ailleurs qui avertiſſe l'eſprit de » ne les pas prendre à la lettre. » En effet, les vrais principes une fois poſés, il faut bien parler aux hommes un langage qui ſoit à leur portée, mais qui n'a plus rien d'inſidieux. Quel eſt l'homme aſſez ſtupide pour prendre à la lettre toutes les expreſſions de cette belle ſtrophe ? (Rouſſeau, I. od. 4.)

Le roi des cieux & de la terre
Deſcend au milieu des éclairs ;
Sa voix, comme un bruyant tonnère,
S'eſt fait entendre dans les airs ?
Dieux mortels, c'eſt vous qu'il appelle :
Il tient la balance éternelle,
Qui doit peſer tous les humains ;
Dans ſes yeux la flamme étincelle,
Et le glaive brille en ſes mains.

Le mot *Anthropologie* eſt formé de deux mots grecs, Ἄνθρωπος (homme) & λόγος (diſcours.) Dans les deux premiers ſens de ce mot, il ſignifie *Diſcours ſur l'homme*, *Traité de l'homme*, ſoit au phyſique ſoit au moral : dans le troiſième ſens, il ſignifie *Diſcours humain*, *Langage humain* appliqué figurément à la Divinité. (*M.* Beauzée.)

(N.) ANTHROPOPATHIE, ſ. f. C'eſt encore un terme introduit par les théologiens dans le langage de la Grammaire, & formé des deux mots grecs Ἄνθρωπος (homme) & πάθος (paſſion, ſentiment.) C'eſt cette manière de parler figurée, qui, en parlant de Dieu, lui attribue des goûts, des ſentiments, des affections, des paſſions, qui ne conviennent qu'à l'homme.

L'*Anthropopathie* eſt donc une partie de l'*Anthropologie* : celle-ci eſt comme le genre, qui attribue à Dieu une choſe quelconque qui ne convient qu'à l'homme ; celle-là eſt comme l'eſpèce, qui aſſimile l'eſprit divin à l'ame humaine. Il me ſemble en conſéquence que le terme d'*Anthropopathie* eſt fort peu néceſſaire avec celui d'*Anthropologie*, qui le renferme & qui eſt plus général ; & celui-ci même pouvoit très-bien ſe ſuppléer par celui de *Proſopopée*, plus général encore. *Voyez* ce mot. (*M.* Beauzée.)

ANTI. (*Grammaire.*) Prépoſition inſéparable qui entre dans la compoſition de pluſieurs mots ; cette particule vient quelquefois de la prépoſition latine *ante*, avant ; & alors elle ſignifie ce qui eſt avant, comme *anti-chambre*, *anti-cabinet*, *anticiper*, faire une choſe avant le temps ; *antidate*, date antérieure à la vraie date d'un acte, &c.

Souvent auſſi *anti* vient de la prépoſition grèque ἀντὶ, *contre*, qui marque ordinairement oppoſition ou alternative ; elle marque oppoſition dans *antipodes*, peuples qui, marchant ſur la ſurface du globe terreſtre, ont les pieds oppoſés aux nôtres ; & de même *antidote*, contre-poiſon, d'ἀντὶ, contre, & δίδωμι, *donner*, remède donné contre le poiſon ; & de même *antipathie*, *antipape*, &c.

Quelquefois, quand le mot qui ſuit ἀντὶ, commence par une voyelle, il ſe fait une éliſion de l'*i* : ainſi, l'on dit le pole *antarctique* & non *anti-arctique* ; c'eſt le pole qui eſt oppoſé au pole arctique, qui

eſt vis-à-vis. Quelquefois auſſi l'*i* ne s'élide point, *exaples*, *anti-exaples*.

Les livres de controverſe & ceux de diſputes littéraires portent ſouvent le nom d'*anti*. M. Ménage a fait un livre intitulé *l'Anti-Baillet*. On a fait auſſi un *Anti-Ménagiana*. Cicéron, à la prière de Brutus, avoit fait un livre à la louange de Caton d'Utique; Céſar écrivit deux livres contre Caton, & les intitula *Anti-Catones*. Cicéron dit que ces livres étoient écrits avec impudence, *uſus eſt nimis impudenter Cœſar contra Catonem meum. Ad. Treb. Topica. cap. xxv.* Il ne faut pas confondre ce livre de Cicéron avec celui qui eſt intitulé *Cato major*. Le livre de Cicéron à la louange de Caton, & les *Anti-Catons* de Céſar, n'ont point paſſé à la poſtérité.

Patin fait mention d'un charlatan de ſon ſiècle, qui avoit l'impudence de vendre à Paris des *Anti-écliptiques*, & des *Anti-cométiques*, c'eſt à dire, des remèdes contre les prétendues influences des éclipſes, & contre celles des comètes. *Lett. chap. cccxljv.* (*M.* DU MARSAIS.)

ANTI-BACCHIQUE, adj. *Littérat.* Dans l'ancienne Poéſie, pied de trois ſyllabes, dont les deux premières ſont longues, & la troiſième brève; tels ſont les mots *cantārĕ*, *vīrtūtĕ*, Ἑλλήνες : on l'appelle ainſi, parce qu'il eſt contraire au bacchique, dont la première ſyllabe eſt brève, & les deux autres longues. *Voyez* BACCHIQUE. Parmi les anciens, ce pied ſe nommoit auſſi *Palimbacchius* & *Saturnius*; quelques-uns l'appeloient *Proponticus & Teſſaleus. Diom.* III. *p.* 475. (*L'abbé* MALLET.)

(N.) ANTICIPATION, ſ. f. Quelques rhéteurs donnent ce nom à la figure plus connue ſous le nom de *Prolepſe*. (*Voyez* ce mot.) Le Dictionnaire de Trévoux en parle ſous ce nom; ce qui ne l'empêche pas de tenir compte du nom ordinaire de *Prolepſe*, comme s'il n'en avoit rien dit ailleurs, & ſans renvoi de l'un à l'autre : c'eſt multiplier les êtres ſans néceſſité; d'ailleurs le mot *Anticipation* étant reçu dans la langue avec une ſignification différente quoiqu'analogue, il vaut mieux garder le terme grec pour le ſens didactique. (*M.* BEAUZÉE.)

ANTIDACTYLE ſ. m. C'eſt un nom que les grecs donnoient au pied ſimple, qui a conſervé le nom plus ordinaire d'*Anapeſte*. (*Voyez* ce mot.)

(N.) ANTILOGIE, ſ. f. Ἀντιλογία (Diſcours contradictoire): RR. ἀντὶ (contre), & λόγος (diſcours). Contradiction entre deux expreſſions de la même perſonne, du même auteur, du même ouvrage.

Les grammairiens latiniſtes, qui ont donné des règles ſur ce qu'ils appellent le *Que retranché*, diſent qu'alors en latin *le nominatif du verbe ſe met à l'accuſatif*: il y a *Antilogie*, du moins dans l'expreſſion; parce que le même mot n'eſt pas au nominatif, s'il eſt à l'accuſatif; ni à l'accuſatif, s'il eſt au nominatif. (*Voyez* NOMINATIF.)

J. J. Rouſſeau, dans ſon *Diſcours ſur l'origine & les ſondements de l'inégalité des conditions parmi les hommes* (I. Part.) a pris pour baſe de ſes recherches, la ſuppoſition humiliante de l'homme né ſauvage & ſans autre liaiſon avec les individus mêmes de ſon eſpèce, que celle qu'il avoit avec les brutes, une ſimple cohabitation dans les mêmes forêts. Il fait l'impoſſible pour expliquer, dans cette hypothèſe, l'origine de la première langue. (*Voyez* LANGUE.) Voici ce qu'il conclut à la fin. » Quant à moi, dit-il, effrayé des difficultés qui ſe multiplient, & convaincu de l'impoſſibilité preſque démontrée, que les langues ayent pu naître & s'établir par des moyens purement humains; je laiſſe, à qui voudra l'entreprendre, la diſcuſſion de ce difficile problême : *lequel a été le plus néceſſaire, de la ſociété déja liée, à l'inſtitution des langues; ou des langues déja inventées, à l'établiſſement de la ſociété.* ». Or on peut démontrer encore plus ſûrement, que les hommes ne peuvent former entre eux une ſociété ſans le ſecours d'une langue préexiſtante, qu'il n'eſt prouvé qu'une langue ne peut ſe former entre eux par des moyens humains; & le problême propoſé par ce philoſophe en eſt un aveu formel : cependant il regarde comme un fait, ſon hypothèſe de l'homme né ſauvage, ainſi que l'établiſſement ſpontané de la ſociété. C'eſt adopter des idées contradictoires : c'eſt une *Antilogie* inſoutenable. On en trouve cent exemples dans les ouvrages de cet écrivain; le feu, concentré dans ſon imagination, ſemble n'avoir eu que de la chaleur à communiquer à ſon ſtyle, ſans pouvoir éclairer ſon eſprit ſur la compatibilité ou l'incompatibilité ſoit des principes ſoit des conſéquences.

On rencontre quelquefois des *Antilogies*, qui ne le ſont qu'en apparence; & les livres ſaints en fourniſſent pluſieurs, dont l'Héréſie & la fauſſe Philoſophie ont ſouvent abuſé. Les derniers apologiſtes de la Religion ont répété, contre ſes ennemis modernes, ce qui avoit déja été dit en mille manières contre les anciens : car dans ce ſiècle de lumières, ces prétendus inſtituteurs du genre humain ne ſont que les échos de gens convaincus dans leur temps d'ignorance ou de mauvaiſe foi, réduits au ſilence par les contemporains qui les contredirent, tombés bientôt dans le décri, & enſevelis dans un long oubli; leurs diſciples n'en ſortent de nos jours, que pour couvrir de honte & leurs maîtres & eux-mêmes.

Tirinus, dans ſes commentaires ſur la Bible, a publié un long index des *Antilogies* apparentes de l'Écriture ſainte, & les a toutes expliquées & conciliées avec autant de ſuccès que de ſageſſe. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ANTIMÉTABOLE, ANTIMÉTALEPSE, ANTIMÉTATHÈSE, ſſ. ff. Ces trois mots,

d'origine grèque, ont premièrement deux racines communes; ἀντὶ (*contra*), & μετὰ (*trans*): puis ils sont distingués l'un de l'autre par les trois verbes propres à chacun deux; βαλλω (*jacio*), λαμβάνω (*concipio*), & τίθημι (*pono*). Ainsi, Αντιμεταβολὴ signifie *contraria transjectio;* Αντιμετάληψις, *opposita conceptionis inversio;* & Αντιμετάθεσις, *opposita transpositio.*

La plupart des rhéteurs regardent ces trois termes comme synonymes, & emploient indifféremment l'un ou l'autre pour désigner la même figure: quelques modernes en ont encore imaginé deux autres qui ont l'air plus françois; MM. les abbés Batteux & Mallet l'appellent *Régression*; & le traducteur des Partitions oratoires la nomme *Réversion.*

Quoi qu'il en soit du nom, il est question ici d'une espèce de Répétition antiparallèle, dans laquelle les mots du premier membre reparoissent au second en y changeant d'ordre & de fonctions.

Ne faisons pas du salut un vain projet, mais faisons de tous nos projets la voie de notre salut. (Massillon.)

Le Théologien doit avoir les yeux de la foi; & le Philosophe, la foi des yeux. (*L'abbé* Coyer.)

M. de la Motte, dans son Ode en prose sur la libre Éloquence, parlant de différents caractères, dit: *L'israélite n'aura de Politique que sa Religion, le romain n'aura de Religion que sa Politique.*

Corneille s'exprime ainsi sur le cardinal de Richelieu:

Qu'on parle mal ou bien du famaux cardinal.
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien:
Il m'a trop fait de bien, pour en dire du mal;
Il m'a trop fait de mal, pour en dire du bien.

Ausone nous a laissé un exemple célèbre de cette figure symmétrique, dans son épigramme sur les deux maris de Didon:

Infelix Dido, nulli bene nupta marito!
Hoc pereunte fugis; hoc fugiente peris.

Cette épigramme a été fort heureusement rendue en notre langue, sans rien perdre du brillant de l'original:

Pauvre Didon, où t'a réduite
De tes maris le triste sort!
L'un, en mourant, causa ta fuite;
L'autre, en fuyant, causa ta mort.

On en connoît encore une autre imitation, aussi courte & aussi précise que l'original:

Didon, tes deux époux ont causé tes malheurs:
Le premier meurt, tu fuis; le second fuit, tu meurs.

Il y a, dans tous ces exemples, figure de style & figure d'élocution. La figure de style met en opposition deux pensées qui ont les mêmes termes, mais avec des sens différents ou même contraires, à cause du renversement d'ordre: la figure d'élocution tient à la Répétition antiparallèle des mêmes mots. Nommons la première *Antimétalepse*, puisque ce mot marque plus particulièrement l'inversion des pensées ou conceptions: nous donnerons, à la seconde, le nom d'*Antimétabole*, qui semble mieux indiquer le renversement des mots.

L'*Antimétalepse*, absolument parlant, pourroit subsister sans *Antimétabole*; il suffiroit pour cela de changer les mots, sans toucher au fonds des pensées combinées: par exemple, les deux figures sont réunies quand on dit; *Nous devons manger pour vivre, & non pas vivre pour manger;* mais il ne restera que l'*Antimetalepse*, si l'on dit, *Nous devons manger pour vivre, mais non pas employer tous les instants de notre vie à nous gorger d'aliments.* Cela prouve la différence réelle des deux figures, quoique l'*Antimétabole* ne puisse pas réciproquement subsister sans l'*Antimétalepse.*

Ce sont donc deux points de vûe différents, dont la réunion peut être très-bien caractérisée par le terme plus général d'*Antimétathèse*; ainsi, l'*Antimétalepse* & l'*Antimétabole* sont les deux points de vûe constitutifs de la figure entière.

On a encore présenté les mêmes idées sous le nom d'*Antistrophe* (*Voyez* ce mot, *art.* I.) Les exemples qu'on y rapporte sont tout à fait semblables à ceux qu'on voit ici, & peuvent y être réunis.

Au reste, cet arrangement compassé de pensées & de mots devient une figure très-agréable, pourvu qu'elle renferme des idées fines, & qu'elle joue sur des nuances délicates: mais cela même indique des prétentions à l'esprit, & doit faire conclure que l'usage doit en être bien rare. D'ailleurs, comme elle suppose de l'art & de la réflexion, elle ne peut convenir que dans les cas où la réflexion est de mise & où l'art peut se montrer: si le sujet demandoit du mouvement, de la chaleur, de la passion; ces tours symmétriques, loin de contribuer à la beauté du style, y seroient entièrement déplacés: mais s'il est question de raisonner, de réfléchir; l'*Antimétathèse* peut avoir le plus heureux succès. En voici la preuve dans un exemple tiré de l'*Éloge de Henri IV*, par M. Gaillard; l'orateur renverse sa pensée sous prétexte d'une correction, & c'est peut-être ce prétexte qui relève l'autre figure: *Je vois toujours l'homme en lui, jamais le roi; ou plus tôt je le vois le plus grand des rois, parce qu'il est le plus simple des hommes.* (*M.* Beauzée.)

(N.) ANTIPARALLÈLE, adj. En Géométrie, ce mot signifie simplement, non parallèle. Mais j'en ai fait usage en Grammaire, pour dire, Allant parallèlement en sens contraire: & c'est pour cela que j'en tiens compte ici.

Deux ruisseaux, dans une même prairie, allant l'un & l'autre du nord au sud & toujours également

distants l'un de l'autre, sont parallèles; mais si, toujours également distants, ils vont, l'un du nord au sud & l'autre du sud au nord, ils sont *anti-parallèles* : leur position est parallèle, à cause de la constante égalité de leur distance; *anti* marque l'opposition de leurs directions.

C'est à peu près dans ce sens que j'emploie le mot d'*Antiparallèle*, pour caractériser une espèce de Répétition, où les mots sont répétés dans un ordre renversé du premier, & présentent en conséquence un sens opposé. (*Voyez* l'article précédent, & RÉPÉTITION.) (*M. BEAUZÉE.*)

ANTIPARASTASE, f. f. (*Rhétorique.*) C'est un tour qui consiste en ce que l'accusé apporte des raisons pour prouver qu'il devroit plus tôt être loué que blâmé, s'il étoit vrai qu'il eût fait ce qu'on lui oppose. (*L'abbé MALLET.*)

(N.) ANTIPHRASE, f. f. Manière de parler où l'on dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre, mais par dénomination ou par qualification simplement.

On avoit donné aux Furies le nom d'*Eumenides*, en grec Εὐμενίδες (bienveillantes); de εὖ (*benè*, *feliciter*), & de μένος (*animus*) : sur quoi Servius observe (*Æn.* vj. 250); *Eumenides dicuntur per* Antiphrasin, *quum sint immites.*

La mer noire, où les naufrages étoient fréquents, & dont les bords étoient habités par des hommes extrêmement féroces, fut appelée par les anciens *Pontus euxinus* (mer hospitalière), ce que nous rendons littéralement par *Pont euxin* ; de εὖ (*benè*, *feliciter*), & de ξεῖνος (*hospes*) : c'est encore une *Antiphrase* par dénomination, ce qu'Ovide (*Trist.* I. 13) appelle un nom menteur;

Quem tenet Euxini mendax cognomine littus.

Si nous désignons un fripon, en disant *cet honnête homme* ; un mal-adroit, en disant *cet habile homme*; ce sont des *Antiphrases* par qualification : car ce sont les qualifications d'*honnête* & d'*habile* qui doivent être entendues dans des sens contraires. C'étoit, à l'origine, la même chose des premiers exemples; mais *Euménide* & *Euxin* sont devenus ensuite les noms propres des objets, qu'ils ne firent d'abord que qualifier.

» Un bon parisien, dit quelque part Voltaire, » va voir ses parents en Franche-Comté; il de» meure un an & un jour dans une maison main» mortable, & s'en retourne à Paris : tous ses biens, » en quelque endroit qu'ils soient situés, appartien» dront au seigneur foncier, en cas que cet homme » meure sans laisser de lignée. On demande à ce » propos comment la Comté de Bourgogne eut le » sobriquet de Franche avec une telle servitude. » C'est sans doute comme les grecs donnèrent aux » Furies le nom d'*Euménides.* » C'est une *Antiphrase* par qualification d'abord, & finalement par dénomination.

Je dis que l'*Antiphrase* se fait par dénomination ou par qualification simplement : car si c'est une proposition entière qui énonce le contraire de ce qu'elle veut faire entendre; c'est une Contrevérité. (*Voyez* ce mot.)

L'*Antiphrase* & la Contrevérité sont les moyens grammaticaux qu'emploie l'Ironie, & quelquefois l'Euphémisme (*Voyez* ces mots) : & ces deux figures sont les motifs qui autorisent l'*Antiphrase* & la Contrevérité. L'Ironie & l'Euphémisme sont dans la pensée; l'*Antiphrase* & la Contrevérité sont dans l'expression: mais comme la pensée & l'expression sont nécessairement liées, il n'est pas étonnant que Sanctius (*Minerv.* IV. 16.) n'ait regardé que comme des exemples de l'Ironie ou de l'Euphémisme, ceux qu'on donne de l'*Antiphrase* ou de la Contrevérité.

Il pousse son opposition contre l'*Antiphrase*, qu'il regarde comme un moyen dont les grammairiens abusent pour autoriser des chimères, jusqu'à prétendre que ceux qui s'en servent n'entendent pas le sens du mot; Φράσις *enim non dictionem unicam significat, sed orationem aut loquendi modum... itaque, si esset* Antiphrasis *quam illi somniant, aliter esset appellanda.* Il est possible qu'on ait abusé de l'*Antiphrase* pour donner des étymologies ridicules; Sanctius en donne de bonnes preuves, & l'on pourroit aisément y en ajouter bien d'autres : mais, en bonne Logique, l'abus d'une chose n'a jamais autorisé à conclure contre l'existence de cette chose. D'ailleurs l'argument qu'il fait contre le sens qu'on donne au mot, est-il bien concluant? Si le verbe φράζω signifie *dico*, pourquoi φράσις ne signifieroit-il pas *dictio*, surtout en fait d'étymologie? Ἀντιφράζω, *contradico*; ἀντιφράσις, *contradictio* : & il peut y avoir contradiction entre le sens naturel d'un mot & celui qu'on lui donneroit par figure. C'est précisément le cas de l'*Antiphrase*, (*M. BEAUZÉE*)

ANTIPTOSE. f. f. Figure, dit-on, de Grammaire par laquelle on met un cas pour un autre; comme lorsque Virgile dit (*Æn.* V. 451.) *It clamor cœlo*, au lieu de *ad cœlum.* Ce mot vient de ἀντὶ, *pour*, & de πτῶσις, *cas.* On donne encore pour exemple de cette figure, *Urbem quam statuo vestra est*, (*Æn.* I. 573) *urbem* au lieu de *urbs.* Et Térence au prologue de l'*Andrienne* dit : *Populo ut placerent, quas fecisset fabulas*, au lieu de *fabulæ.* On trouve aussi, *Venit in mentem illius diei* pour *ille dies.* Mais Sanctius, (*liv. IV*) & les grammairiens philosophes, qui, à la vérité, ne font pas le grand nombre, & même la Méthode de P. R. regardent cette prétendue figure comme une chimère & une absurdité, qui détruiroit toutes les règles de la Grammaire. En effet, les verbes n'auroient plus de régime certain; & les écoliers, qu'on reprendroit pour avoir mis un nom à un cas autre que celui que la règle demande, n'auroient qu'à répondre qu'ils ont fait

une *Antiptose. Figura hæc*, dit Sanctius, (*Minerv.* IV, xiij) *Latinos canones excedere videtur; nihil imperitius; quod figmentum si esset verum, frustrà quæreremus quem casum verba regerent.*

Nous ne connoissons point d'autres figures de construction que celles dont nous parlerons au *mot* CONSTRUCTION.

Le même fonds de pensée peut souvent être énoncé de différentes manières : mais chacune de ces manières doit être conforme à l'analogie de la langue. Ainsi l'on trouve *urbs Roma* par la raison de l'identité : *Urbs* est alors considéré adjectivement, *Roma quæ est urbs.* Et l'on trouve aussi *urbs Romæ, in oppido Antiochiæ.* Cic. *Butroti ascendimus urbem.* Virg. alors *Urbs* est considéré comme le nom de l'espèce, nom qui est ensuite déterminé par celui de l'individu.

Parmi ces différentes manières de parler, si nous en rencontrons quelqu'une de celles que les grammairiens expliquent par l'*Antiptose*, nous devons d'abord examiner s'il n'y a point quelque faute du copiste dans le texte ; ensuite, avant que de recourir à une figure déraisonnable, nous devons voir si l'expression est assez autorisée par l'usage, & si nous pouvons en rendre raison par l'analogie de la langue ; enfin, entre les différentes manières de parler autorisées, nous devons donner la préférence à celles qui sont le plus communément reçues dans l'usage ordinaire des bons auteurs.

Mais expliquons à notre manière les exemples ci-dessus, dont communément on rend raison par l'*Antiptose*.

A l'égard de *it clamor cælo; cælo* est au datif, qui est le cas du rapport & de l'attribution, c'est une façon de parler toute naturelle ; & Virgile ne s'en est servi que parce qu'elle étoit en usage en ce sens, aussi bien que *ad cælum* ou *in cælum.* Ne dit-on pas aussi, *mittere epistolam alicui*, ou *ad aliquem ?*

Urbem quam statuo vestra est, est une construction très-élégante & très-réguliere, qu'il faut réduire à la construction simple par l'Ellipse ; &, pour cela, il faut observer que le relatif, *qui, quæ, quod*, n'est qu'un simple adjectif métaphysique ; que par conséquent il faut toujours le construire avec son substantif, dans la proposition incidente où il est : car c'est un grand principe de syntaxe, que les mots ne sont construits que selon les rapports qu'ils ont entre eux dans la même proposition ; c'est dans cette seule proposition qu'il faut les considérer, & non dans celle qui précède, ou dans celle qui suit : ainsi, si l'on vous demande la construction de cet exemple trivial, *Deus quem adoramus* ; demandez à votre tour qu'on en achève le sens, & qu'on vous dise, par exemple, *Deus quem adoramus, est omnipotens* : alors vous ferez d'abord la construction de la proposition principale, *Deus est omnipotens ;* ensuite vous passerez à la proposition incidente & vous direz, *nos adoramus quem Deum.*

Ainsi, le relatif *qui, quæ, quod*, doit toujours être considéré comme un adjectif métaphysique, dont le substantif est répété deux fois dans la même période, mais en deux propositions différentes ; & ainsi, il n'est pas étonnant que ce nom substantif soit à un certain cas dans une de ces propositions, & à un cas différent dans l'autre, puisque les mots ne se construisent & n'ont de rapport entre eux que dans la même proposition.

Urbem quam statuo, vestra est. Je vois là deux propositions, puisqu'il y a deux verbes : ainsi, construisons à part chacune de ces propositions ; l'une est principale, & l'autre incidente ; *vestra est*, ou *est vestra*, ne peut être qu'un attribut. Le sens fait connoître que le sujet ne peut être que *urbs :* je dirai donc, *hæc urbs est vestra, quam urbem statuo.*

Par la même méthode j'explique le passage de Térence, *ut fabulæ, quas fabulas fecisset, placerent populo.* C'est donc par l'Ellipse qu'il faut expliquer ces passages, & non par la prétendue *Antiptose* de Despautère & de la foule des grammatistes.

Pour ce qui est de *venit in mentem illius diei*, il y a aussi Ellipse ; la construction est *memoria, cogitatio*, ou *recordatio hujus diei venit in mentem.* (M. DU MARSAIS.)

ANTI-SIGMA, s. m. *Gramm.* Ce mot n'est que de pure curiosité ; aussi est-il oublié dans le Lexicon de Martinius, dans l'ample Trésor de Fabre, & dans le Novitius. Priscien en a fait mention dans son I. liv. au ch. *De litterarum numero & affinitate.* L'empereur Claude, dit-il, voulut qu'au lieu du ψ des grecs, on se servît de l'*Anti-sigma* figuré ainsi)(: mais cet empereur ne put introduire cette lettre. *Huic S præponitur* P, *& loco* ψ *græcæ fungitur, pro quâ Claudius Cæsar Anti-sigma*)(*hâc figurâ scribi voluit : sed nulli ausi sunt antiquam scripturam mutare.*

Cette figure de l'*Anti-sigma* nous apprend l'étymologie de ce mot. On sait que le Sigma des grecs, qui est notre *s*, est représenté de trois manières différentes, σ, ς, & C ; c'est cette dernière figure adossée à une autre tournée du côté opposé, qui fait l'*Anti-sigma*, comme qui diroit deux Sigma adossés, opposés l'un à l'autre. Ainsi, ce mot est composé de la préposition ἀντὶ & de σίγμα.

Isidore, au *liv. I. de ses Origines*, *c. xx.* où il parle des notes ou signes dont les auteurs se sont servis, fait mention de l'*Anti-sigma* ; qui, selon lui, n'est qu'un simple (, tourné de l'autre côté). On se sert, dit-il, de ce signe, pour marquer que l'ordre des vers vis-à-vis desquels on le met, doit être changé, & qu'on le trouve ainsi dans les anciens auteurs. *Anti-sigma ponitur ad eos versus quorum ordo permutandus est, sicut & in antiquis auctoribus positum invenitur.*

L'*Anti-sigma* poursuit Isidore, se met aussi à la marge avec un point au milieu Ͽ lorsqu'il y a deux

deux vers qui ont chacun le même ſens, & qu'on ne ſait lequel des deux eſt à préférer. Les variantes de la Henriade donneroient ſouvent lieu à de pareils *Anti-ſigma*. (*M. Du Marsais.*)

(N.) ANTISPASTE. ſ. m. Terme de la Poéſie grèque & latine, qui déſigne un pied de quatre ſyllabes, renfermant un ïambe & un trochée où chorée, c'eſt à dire, deux longues entre deux brèves; comme *sĕcūndārĕ*, *cŏrōnārĕ*, *rĕcūsārĕ*, &c.

On a donné à ce pied le nom d'*Antiſpaſte*, en grec Ἀντίσπαστος, du verbe ἀντισπᾶσθαι (*in contrarium trahi*); parce que ſa première moitié eſt un ïambe ayant une brève & une longue, & la ſeconde moitié eſt un chorée ayant une longue & une brève, ce qui fait deux pieds ſimples contraires entre eux. RR. ἀντὶ (*contra*), & σπάω (*traho*).

Je dois obſerver que dans l'*Encyclopédie* on appelle ce pied *Antipaſte* en ſupprimant la première *s*; & que ce n'eſt pas une faute d'impreſſion, puiſqu'il eſt dans le rang alphabétique que lui aſſigne cette orthographe. Mais l'étymologie qu'on vient de voir exige *Antiſpaſte*, & les grammairiens n'ont jamais dit autrement. (*M. Beauzée.*)

(N.) ANTISTROPHE, ſ. f. Ce mot eſt compoſé de ἀντί, qui marque ou oppoſition ou alternative, & de στροφή (tour), qui vient de στρέφω (je tourne). Selon cette étymologie, *Antiſtrophe* ſignifie donc *Tour contraire* ou *Tour alternatif*; deux ſens très-différents, dans leſquels on a par le fait entendu ce terme.

I. L'*Antiſtrophe*, dans le ſens de *Tour contraire*, eſt une figure d'Élocution, qui répète dans un ordre renverſé des mots corrélatifs, dont elle renverſe de même la corrélation. » Par exemple, dit M. du » Marſais, ſi, après avoir dit *le valet d'un tel » maître*, on ajoûte *& le maître d'un tel valet*, cette » dernière phraſe eſt une *Antiſtrophe*, une phraſe » tournée par rapport à la première «.

Ajoutons à cet exemple, aſſez peu utile, quelques mots de Cicéron, qui feront mieux connoître l'eſſence de cette figure & l'uſage qu'on peut en faire :

Gratiam autem, & qui refert, habet; & qui habet, in eo ipſo quod habet refert. (Pro Planc. *xxviij. 68.*)	Quant à la reconnoiſſance, en remplir les devoirs, c'eſt l'avoir dans le cœur; & l'avoir dans le cœur, c'eſt par là même en remplir les devoirs.
Dixiſti enim, non auxilium mihi, ſed me auxilio defuiſſe. (Ib. *xxxv. 86.*)	Car vous avez dit, que ce n'eſt pas le ſecours qui m'a manqué, mais que c'eſt moi qui ai manqué au ſecours.

Velléius-Paterculus, parlant de ce Varus qui périt en Germanie avec ſon armée par les ruſes d'Arminius, s'exprime ainſi au ſujet de ſon avarice :

Pecuniæ vero quam non contemptor, Syria, cui præfuerat, declaravit, quam pauper divitem ingreſſus, dives pauperem reliquit. (Lib. II. *lvij. 117.*)	Combien peu il dédaignoit l'argent, la Syrie, dont il avoit eu le commandement, l'a bien prouvé; car étant entré pauvre dans cette province qui étoit riche, il en ſortit riche & la laiſſa pauvre.

Si on ne prend garde qu'au renverſement des mots, il eſt évident que l'*Antiſtrophe* n'eſt autre choſe que l'*Antimétabole*; que, ſi on enviſage le renverſement de la penſée, c'eſt l'*Antimétalepſe*; & que, ſi on tient compte de l'un & de l'autre, c'eſt l'*Antimétathèſe*. (*Voyez ces mots.*) Il eſt donc d'autant plus inutile de garder le terme d'*Antiſtrophe* dans ce premier ſens, qu'il en a un ſecond, qui ne peut & ne doit être rendu par un autre mot.

Avant d'y paſſer, je remarquerai ce que dit M. du Marſais à la fin de cet article de l'*Encyclopédie*. » On rapporte, dit-il, à cette figure ce paſ» ſage de S. Paul (II. Cor. *xj. 22.*) : *Hæbræi » ſunt, & ego ; iſraëlitæ ſunt, & ego ; ſemen » Abrahæ ſunt, & ego* «. On a tort de rapporter ici cet exemple ; il appartient à l'eſpèce de Répétition qu'on appelle Converſion (*voyez* ce mot), ſi l'on ne prend garde qu'aux mots ; ſi l'on a égard au tour de la penſée, c'eſt une Subjection (*voyez* ce mot). M. du Marſais n'auroit pas dû traduire *Antiſtrophe* par *Converſion* ; & cette traduction même ne devoit pas le tromper ſur la nature de la choſe, après le premier exemple qu'il en avoit donné.

II. L'*Antiſtrophe*, dans le ſens de *Tour alternatif*, eſt un terme de l'ancienne Poéſie lyrique des grecs. On diſtinguoit alors dans l'Ode trois parties ; la *Strophe*, l'*Antiſtrophe*, & l'*Épode* ; & l'on donnoit à la réunion des trois le nom de *Période*, ce que nous pourrions appeler *Couplet à trois ſtances*. M. de la Motte, dans ſa fable *des dieux d'Égypte*, paroît en donner la même idée :

Strophe, *Antiſtrophe*, Épode, harmonieux ramas.

La Strophe & l'*Antiſtrophe* contenoient le même nombre de vers, & de vers de pareille meſure ; & elles pouvoient ſe chanter ſur le même air : l'Épode étoit en vers d'une autre meſure, en avoit quelquefois moins, & ſe chantoit conſéquemment ſur un autre air.

L'*Antiſtrophe* étoit comme une réponſe à la Strophe ; l'Épode étoit comme la concluſion & le complément des deux : les trois enſemble formoient la Période. Une ſeule Période pouvoit faire une Ode ; mais ſouvent une Ode étoit compoſé de pluſieurs Périodes conſécutives. Preſque toutes les Odes de Pindare ſont de ce genre. (*M. Beauzée.*)

* ANTITHÈSE, ſ. f. (*Bell. Lettres.*) Figure qui conſiſte à oppoſer des penſées les unes aux autres, pour leur donner plus de jour.

» Les *Antithèſes* bien ménagées, dit le Père Bou» hours, plaiſent infiniment dans les ouvrages d'eſ» prit ; elles y font à peu près le même effet que » dans la Peintu e les ombres & les jours, qu'un » bon peintre a l'art de diſpenſer à propos, ou dans

» la Musique les voix hautes & les voix basses, » qu'un maître habile sait mêler ensemble «. On en rencontre quelquefois dans Cicéron; par exemple, dans l'oraison pour Cluentius, *Vicit pudorem libido, timorem audacia, rationem amentia;* & dans celle pour Muréna, *Odit populus romanus privatam luxuriam, publicam magnificentiam diligit.* Telle est encore cette pensée d'Auguste parlant à quelques jeunes séditieux: *Audite, Juvenes, senem quem juvenem senes audière.*

Junon, dans Virgile, résolue de perdre les troyens, s'écrie:

Flectere si nequeo superos, acheronta movebo.

Quelque brillante au reste que soit cette figure, les grands orateurs, les excellents poètes de l'antiquité ne l'ont pas employée sans réserve, ni semée, pour ainsi dire, à pleines mains, comme ont fait Sénèque; Pline le jeune; & parmi les Pères de l'Église, S. Augustin, Salvien, & quelques autres. Il s'en trouve à la vérité quelquefois de fort belles dans Sénèque, telle que celle-ci, *Curæ leves loquuntur, ingentes stupent;* mais pour une de cette espèce, combien y rencontre-t-on de misérables pointes & de jeux de mots que lui a arrachés l'affectation de vouloir faire régner partout des oppositions de paroles ou de pensées? Perse frondoit déja de son temps les déclamateurs qui s'amusoient à peigner & à ajuster des *Antithèses* en traitant les sujets les plus graves:

Crimina rasis
Librat in Antithetis *doctus posuisse figuras.*

Parmi nos orateurs, M. Fléchier a fait de l'*Antithèse* sa figure favorite, & si fréquente qu'elle lui donne partout un air maniéré. Il plairoit davantage, s'il en eût été moins prodigue. Certains critiques austères opinent à la bannir entièrement des discours, parce qu'ils la regardent comme un vernis éblouissant, à la faveur duquel on fait passer des pensées fausses, ou qui altère celles qui sont vraies. Peut-être les sujets extrêmement sérieux ne la comportent-ils pas; mais pourquoi l'exclure du style orné & des discours d'appareil, tels que les compliments académiques, les panégyriques, l'oraison funèbre, pourvu qu'on l'y employe sobrement, & d'ailleurs qu'elle ne roule que sur les choses, & jamais sur les mots? (*L'abbé* MALLET.)

* Le Père Bouhours compare l'*Antithèse* au mélange des ombres & des jours dans la Peinture, & à celui des voix hautes & basses dans la Musique. Nulle justesse dans cette comparaison.

Il y a dans le style des oppositions de couleurs, de lumière, & d'ombres, & des diversités de tons, sans aucune *Antithèse;* & souvent il y a *Antithèse*, sans ce mélange de couleurs & de tons.

L'*Antithèse* exprime un rapport d'opposition entre des objets différents; ou, dans un même objet, entre ses qualités, ou ses façons d'être ou d'agir: ainsi, tantôt elle réunit les contraires sous un rapport commun; tantôt elle présente la même chose sous deux rapports contraires. Cette sentence d'Aristote, *Pour se passer de société, il faut être un dieu ou une bête brute;* ce mot de Phocion à Antipater, *Tu ne saurois avoir Phocion pour ami & pour flatteur en même temps;* & celui-ci, *Pendant la paix, les enfants ensevelissent leurs pères; & pendant la guerre les pères ensevelissent leurs enfants:* voilà des modèles de l'*Antithèse*.

L'on a dit que *peut-être les sujets extrêmement sérieux ne la comportent pas.* On a voulu parler, sans doute, de l'*Antithèse* trop soutenue, trop étudiée, trop artistement arrangée; mais l'*Antithèse* passagère & sans affectation, est un tour d'esprit & d'expression aussi naturel, aussi noble, aussi sérieux qu'un autre, & convient à tous les sujets.

Quoi de plus noble & de plus naturel que cet éloge de Roscius dans la bouche de Cicéron? *Il est si excellent acteur, que vous diriez qu'il est le seul qui ait dû monter sur le théâtre; il est si honnête homme, que vous diriez qu'il n'y auroit jamais dû monter.*

La plupart des grandes pensées prennent le tour de l'*Antithèse*, soit pour marquer plus vivement les rapports de différence & d'opposition, soit pour rapprocher les extrêmes.

Caton disoit, *J'aime mieux ceux qui rougissent que ceux qui pâlissent:* cette sentence profonde seroit certainement placée dans le discours le plus éloquent. *Ecoutez, vous autres Jeunes gens*, disoit Auguste, *un vieillard, que les vieillards ont bien voulu écouter quand il étoit jeune:* cette *Antithèse* manqueroit-elle de gravité dans la bouche même de Nestor? Et cette pensée si juste & si morale, *La Jeunesse vit d'espérance, la Vieillesse vit de souvenir;* & ce mot d'Agésilas, tant de fois répété, *Ce ne sont pas les places qui honorent les hommes, mais les hommes qui honorent les places;* & celui de Dion à Denis, qui parloit mal de Gélon, *Respectez la mémoire de ce grand prince: nous nous sommes fiés à vous à cause de lui; mais à cause de vous, nous ne nous fierons à personne;* & ce mot d'Agis, en parlant de ses envieux, *Ils auront à souffrir des maux qui leur arrivent, & des biens qui m'arriveront;* & celui d'Henri IV à un ambassadeur d'Espagne, *Monsieur l'Ambassadeur, voilà Biron, je le présente volontiers à mes amis & à mes ennemis;* & celui de Voiture, *C'est le destin de la France, de gagner des batailles & de perdre des armées;* seroient-ils indignes de la majesté de la Tribune ou du Théâtre?

L'abbé Mallet renvoie l'*Antithèse* aux harangues, aux oraisons funèbres, aux discours académiques; comme si l'*Antithèse* n'étoit jamais qu'un ornement frivole; & comme si, dans une oraison funèbre, dans une harangue, dans un discours académique, le faux bel esprit n'étoit pas aussi déplacé que partout ailleurs. L'affectation n'est bonne que dans la bouche d'un pédant, d'une précieuse, ou d'un fat.

L'*Antithèse* est souvent un trait de délicatesse ou de finesse épigrammatique: cette réponse d'un homme à sa maitresse, qui faisoit semblant d'être jalouse d'une honnête femme, *Aimable vice, res-*

prêchez la vertu ; & celle de Phocion à Démadès, qui lui disoit, *Les athéniens te tueront s'ils entrent en fureur : & toi, s'ils rentrent dans leur bon sens ;* & ce mot d'Hamilton, *Dans ce temps-là de grands hommes commandoient de petites armées, & ces armées faisoient de grandes choses ;* sont des exemples de ce genre.

Mais souvent aussi l'*Antithèse* prend le ton le plus haut ; & l'Éloquence, la Poésie héroïque, la Tragédie elle-même, peuvent l'admettre sans s'avilir.

Ce vers de Racine, imité de Sapho,

Je sentis tout mon corps & transir & brûler ;

ce vers de Corneille,

Et monté sur le faîte, il aspire à descendre ;

ce vers de la Henriade,

Triste amante des morts, elle hait les vivants ;

ce vers de Crébillon,

La crainte fit les dieux, l'audace a fait les rois ;

ces paroles de Junon dans l'Énéide,

Flectere si nequeo superos, acheronta movebo ;

& celles de Brutus dans la Pharsale,

. . . . *Minimas rerum Discordia turbat ;*
Pacem summa tenent. . . . .

& ces mots de Sénèque, en parlant de l'être suprême & de ses immuables lois, *Semper paret, semel jussit ;* ne sont-ils pas du style le plus grave ? & cette conclusion de l'apologie de Socrate, en parlant à ses juges, *Il est temps de nous en aller, moi pour mourir, & vous pour vivre*, est-elle du faux bel-esprit ?

Il en est de l'*Antithèse*, comme de toutes les figures de Rhétorique : lorsque la circonstance les amène & que le sentiment les place, elles donnent au style plus de grâce & plus de beauté. Il faut prendre garde seulement que l'esprit ne se fasse pas une habitude de certains tours de pensée & d'expression, qui, trop fréquents, cesseroient d'être naturels. C'est ainsi que l'*Antithèse*, trop familière à Pline le jeune & à Fléchier, paroît, dans leur éloquence, une figure étudiée, quoique peut-être elle leur soit venue sans étude & sans réflexion. Voyez MANIÈRE. (*M. MARMONTEL.*)

(¶ L'*Antithèse* est une figure de pensée par combinaison, qui, dans la même période ou dans la même tirade, met en opposition des choses contraires, soit par le fonds des pensées, soit par le tour de l'expression.

1. Ici l'*Antithèse* n'est qu'entre deux idées simples ou deux mots : *On a des témoins fidèles de votre infidélité. On ne voit que trop souvent le Vice obtenir les récompenses qui ne sont dues qu'à la Vertu.*

2. Là elle est entre deux idées complexes, énoncées chacune par plusieurs mots : *Des occasions funestes amenées & préparées de loin par le Vice, qui veille tandis que l'Innocence dort sans soupçons & sans crainte.* (Egarem. de la Raison. *Lett.* xl.)

3. Quelquefois plusieurs idées simples sont mises successivement en opposition avec plusieurs autres de même espèce. Écoutons Cicéron :

Ex hâc enim parte pudor pugnat, illinc petulantia ; hinc pudicitia, illinc stuprum ; hinc fides, illinc fraudatio ; hinc pietas, illinc scelus ; hinc constantia, illinc furor ; hinc honestas ; illinc turpitudo ; hinc continentia, illinc libido : denique æquitas, temperantia, fortitudo, prudentia, virtutes omnes, certant cum iniquitate, cum luxuriâ, cum ignaviâ, cum temeritate, cum vitiis omnibus ; postremo, copia cum egestate, bona ratio cum perditâ, mens sana cum amentiâ, bona denique spes cum omnium rerum desperatione confligit. In hujusmodi certamine ac prælio, nonne, etiamsi hominum studia deficiant, dii ipsi immortales cogent ab his præclarissimis virtutibus tot & tanta vitia superari ? (II. Catil. *xj.* 25.)	Car nous avons à opposer la modestie, à l'insolence ; la pudicité, à la débauche ; la droiture, à la mauvaise foi ; la piété, au crime ; la fermeté, à la fureur ; l'honneur, à l'infamie ; la modération, à la cupidité : enfin l'équité, la tempérance, le courage, la prudence, toutes les vertus, nous défendent contre l'iniquité, contre la luxure, contre la lâcheté, contre la témérité, contre tous les vices ; & pour tout dire, nous avons pour nous l'abondance contre la disette, les lumières de la raison contre l'aveuglement du délire, le bon sens contre la folie, & l'espérance la mieux fondée contre le plus entier désespoir. Dans une opposition si frappante, dans un contraste si marqué, quand les hommes manqueroient de zèle, les dieux immortels eux-mêmes ne feront-ils pas triompher ces vertus si éclatantes de tant de vices si affreux ?

4. Quelquefois une idée complexe, une pensée une proposition entière, est mise en opposition avec une autre idée, une autre pensée, une autre proposition toute semblable.

Cicéron dit du comédien Roscius (*vj.* 17.)

Qui ita dignissimus est scenâ propter artificium, ut dignissimus sit curiâ propter abstinentiam.	S'il est bien digne par son talent de monter sur le théâtre, il est bien digne aussi par son désintéressement de prendre place au sénat.

Dans l'*Héraclius* de P. Corneille (IV. *iij.*) Phocas, voyant Héraclius & Martian refuser également d'être son fils & se disputer le titre de fils de Maurice, s'écrie avec douleur :

O malheureux Phocas ! ô trop heureux Maurice !
Tu retrouves deux fils pour mourir après toi,
Et je n'en puis trouver pour régner après moi !

5. Très-ſouvent l'*Antithèſe* ſe préſente ſous toutes les formes à la fois. En voici quelques exemples, dont le premier ſera le fameux ſonnet de l'*Avorton* par Hénault.

Toi qui meurs avant que de naître,
Aſſemblage confus de l'être & du néant,
Triſte Avorton, informe Enfant,
Rebut du néant & de l'être;

Toi, que l'amour fit par un crime,
Et que l'honneur défait par un crime à ſon tour;
Funeſte ouvrage de l'amour,
De l'honneur funeſte victime!

Laiſſe moi calmer mon ennui:
Et du fond du néant où tu rentre * aujourdhui,
Ne trouble point l'horreur dont ma faute eſt ſuivie.

Deux tyrans oppoſés ont décidé ton ſort:
L'Amour, malgré l'Honneur, te fit donner la vie;
L'Honneur, malgré l'Amour, te fit donner la mort.

On ne ſera peut-être pas fâché de voir ce ſonnet rendu preſque littéralement en vers latins:

Tu, qui, nec dum ortus, cadis ipſo in limine vitæ,
Mixta gerens nihili & naturæ inſignia Moles,
Informis triſti Fœtus ſuccisſus abortu,
Naturæ & nihili fatis malè creditus Infans;

Tu, quem inſanus amor furtivo crimine finxit,
Quem pudor inſanus furtivo crimine mactat;
Væ! nimium inſani funeſtum pignus amoris,
Victima, væ! nimium inſani funeſta pudoris!

Temperet à meritis ſine mens ſibi conſcia pœnis;
È nihilique ſinu, quo te ſcelerata recondo,
Et ſcelera & ſcelerum horrorem non ingere matri.

Fata per adverſos tua ſunt diſtracta tyrannos:
Te vitâ donavit Amor, nolente Pudore;
Te vitâ, nolente, Pudor ſpoliavit, Amore.

« On voit dans le monde, dit Bourdaloue, des » hommes d'un mérite diſtingué, mais d'un mérite » borné; des hommes braves, mais dont les autres » qualités ne répondent pas à la valeur; de grands » capitaines, mais hors de là de petits génies: on » y voit des eſprits élevés, mais en même temps » des ames baſſes; de bonnes têtes, mais de mé- » chants cœurs. (*Oraiſ. fun.* de Condé).

» Les hommes, dit Maſſillon, parlent tous les » jours, ſur le néant des choſes humaines, le lan- » gage de la foi & de la vérité; & ils n'en ſuivent » pas moins les voies de la vanité & du menſonge: » nous diſons ſans ceſſe que le monde n'eſt rien, » & nous ne vivons que pour le monde. Sages ſeu- » lement dans les diſcours, inſenſés dans les œu- » vres; philoſophes dans l'inutilité des converſa- » tions, peuple dans tout le cours de notre con- » duite; toujours éloquents à décrier le monde, » toujours plus vifs à l'aimer; nous fléchiſſons le » genou, avec la multitude, devant l'idole que » nous venons de fouler aux pieds; & à nos mé- » pris ſuccèdent bientôt de nouveaux hommages ». (*Oraiſ. fun.* de Conti.)

« M. de Turenne, vainqueur des ennemis de » l'État, dit Maſcaron, ne cauſa jamais à la France » une joie ſi univerſelle & ſi ſenſible, que M. de » Turenne, vaincu par la vérité & ſoumis au joug » de la foi. Rome profane lui eût dreſſé des ſtatues » ſous l'empire des Céſars, & Rome ſainte trouve » de quoi l'admirer ſous les pontifes de la religion » de J. C. » (*Oraiſ. fun.* de Turenne.)

On recommande ſurtout d'éviter l'*Antithèſe* dans les endroits qui demandent du mouvement, de la gravité, de l'élévation: l'apprêt de l'*Antithèſe*, dit-on, ſe fait trop ſentir; & l'apprêt, qui ſuppoſe du ſang froid, ſeroit en contradiction avec le mouvement des paſſions, avec le reſpect qu'impriment les vérités les plus ſublimes & les plus importantes.

Ce principe peut être vrai des *Antithèſes* qui ne rouleroient que ſur les mots, ou ſur des idées acceſſoires preſque étrangères à l'objet principal: mais faut-il dire la même choſe ſans reſtriction des idées eſſencielles & principales? « Quand les choſes » qu'on dit ſont naturellement oppoſées les unes » aux autres, dit Fénélon (*II. Dialog. ſur* » *l'Éloq.*), il faut en marquer l'oppoſition: ces » *Antithèſes*-là ſont naturelles, & ſont ſans doute » une beauté ſolide; alors c'eſt la manière la » plus courte & la plus ſimple d'exprimer les » choſes ».

L'exclamation ſi pathétique de Phocas, citée ci-deſſus, renferme une *Antithèſe* qui eſt la choſe même: & loin de nuire à l'énergie du mouvement, elle en eſt la ſource & le principe.

Zénobie, parlant de Rhadamiſte ſon époux, s'écrie:

Ai-je aſſez de vertu pour lui trouver des crimes!

C'eſt encore une *Antithèſe* très-naturelle: cette princeſſe oppoſe, aux crimes de ſon mari contre ſa famille & contre lui-même, l'amour qu'elle avoit conçu pour Arſame depuis qu'elle fut perſuadée de la mort de Rhadamiſte; c'eſt un trait d'une grande délicateſſe de vertu, qui ſuppoſe une grande ſenſibilité dans l'ame qui en eſt capable, & par conſéquent une vive émotion à l'inſtant même où elle parle.

Quelques-uns prétendent bannir encore l'*Antithèſe* du ſtyle ſimple, comme contraire à la naïveté qui en fait le mérite. « La naïveté, dit le P. » Bouhours (II. Dial. *Man. de bien penſer*), n'eſt » pas ennemie d'une certaine eſpèce d'*Antithèſes* » qui ont de la ſimplicité, & qui plaiſent même

---

* *Tu rentre* ſans *s* eſt une faute de conjugaiſon. On pouvoit dire:

Du néant dans lequel tu rentres aujourdhui:

& il me ſemble qu'il n'y a point ou qu'il y a peu d'inconvénient; du moins y en a-t-il davantage à conſerver le ſolécisme.

» d'autant plus qu'elles sont plus simples : elle ne » hait que les *Antithèses* brillantes ».

Les ennemis du pape Alexandre VII, choqués de la magnificence qu'il affectoit dans ses habits, ses meubles, & ses équipages, & de sa foiblesse ainsi que de sa mesquinerie dans les grandes affaires, disoient de lui, qu'il étoit *minimus in maximis*, *maximus in minimis*. Une pareille *Antithèse*; en supposant la vérité des faits qui la fondent, est l'expression tout à la fois la plus vraie & la plus simple du caractère de ce pape.

Boileau (*Sat.* viij.) avoit à peindre les contradictions perpétuelles du cœur de l'homme : qu'y avoit-il de plus naturel & de plus simple, de plus naïf même, que de le faire par des *Antithèses*?

Cette figure à la vérité est éclatante, à cause du contraste des oppositions ; cet éclat y rend l'art sensible, ou le fait soupçonner : on en conclut naturellement qu'il faut l'employer avec réserve & en éviter le trop fréquent usage. On reproche cet abus de l'*Antithèse* au philosophe Sénèque & à Pline le jeune ; & on a raison : avec beaucoup d'esprit, ils se firent une manière d'écrire tout à fait éloignée du goût austère qui avoit pris heureusement le dessus depuis un siècle ; le brillant de leur style séduisit la Jeunesse romaine, on voulut les imiter sans avoir leurs talents, & tout fut perdu.

S. Augustin, Salvien, & quelques autres Pères, à qui on reproche aussi d'avoir abusé de l'*Antithèse*, sont véritablement répréhensibles à cet égard, mais bien plus excusables que Pline & Sénèque, quoiqu'il ne faille pas plus imiter les uns que les autres. Ceux-ci, par vanité, & pour ne pas suivre ceux qui les avoient précédés & qui devoient leur servir de modèles, dans la vûe de devenir eux-mêmes modèles & originaux, affectèrent d'abandonner les routes battues, de semer de fleurs les routes nouvelles qu'ils ouvrirent, & de mettre partout en saillie l'esprit dont la nature les avoit pourvus : ceux-là, sans autre intérêt que celui de plaire afin de persuader, prirent simplement le ton de leur siècle, inspirés peut-être par le même Esprit, qui fit parler les prophètes dans leur temps d'une manière conforme aux idées populaires.

Mais on reproche de nos jours à Fléchier, d'avoir trop émaillé ses discours des fleurs de l'*Antithèse*; fleurs inodores, si elles parent de petits objets; fleurs bientôt dédaignées, si elles sont répandues avec trop de profusion ; fleurs enfin rebutées, si elles fatiguent par leur éclat. M. Langlet, avocat, (*Idée des Oraiſ. fun.* pag. 84 & suiv.) s'est chargé à cet égard de l'apologie de l'illustre évêque de Nîmes. Le goût universel, qui place ce prélat parmi nos premiers orateurs, le justifie assez sans doute : mais les raisons de son défenseur, en justifiant l'opinion générale, peuvent servir à éclairer, à diriger ceux qu'une noble émulation conduira sur les traces de l'éloquent panégyriste.

Quelque raisonnable & quelque solide que soit la justification de Fléchier à laquelle je renvoie, je sens bien qu'elle n'amènera pas tout le monde à lui rendre la justice qui lui est due. Il n'y a que trop de ces censeurs prévenus & obstinés, qui, plus tôt que de sacrifier leur opinion, aimeroient mieux abandonner les principes les plus solides, les plus lumineux, les plus autorisés. Eh ! ne s'en trouve-t-il pas qui proscrivent absolument l'*Antithèse*, & la regardent comme un vice plus tôt que comme un ornement? Ils attribuent à la chose ce qui les a choqués dans l'abus ; & cet abus, que leur prévention trouve aisément dans les beautés naturelles du style orné, les porte à bannir impitoyablement l'*Antithèse* de tout ouvrage sérieux.

M. l'abbé d'Olivet auroit-il eu quelque chose de cette singulière prévention ? On va en juger, quand j'aurai mis sous les yeux un passage de Cicéron :

Hoc vero quis ferre poſſit, inertes homines fortiſſimis viris inſidiari, ſtultiſſimos prudentiſſimis, ebrioſos ſobriis, dormientes vigilantibus? (II. Catil. *v.* 10.)	Mais qui pourra voir patiemment des lâches dresser des embûches aux hommes les plus courageux ; les plus insensés, aux hommes les plus sages; des crapuleux, à ceux qui sont sobres; des gens assoupis dans l'oisiveté, à ceux qui veillent pour la patrie?

M. l'abbé d'Olivet le traduit ainsi : « Mais souffrira-t-on que des misérables, abrutis par la crapule, dressent perpétuellement des embuches aux plus gens d'honneur ? » Lui-même a senti l'infidélité de sa traduction, & il veut la justifier dans une note, qu'il est bon de rapporter. « *Que* » *des lâches dressent des embûches à des hommes* » *très-courageux, des insensés à des hommes très-* » *sages, des ivrognes à des gens sobres, ceux* » *qui dorment à ceux qui veillent?* Voilà le texte » rendu littéralement. Mais des figures trop mar- » quées ne réussissent pas toujours en françois. » Jamais le traducteur ne se trouve dans cet em- » barras avec Démosthène, à ce qu'il me semble. » Quelque admirable que soit un auteur, il ne doit » être imité qu'avec précaution & suivant le génie » de notre langue ».

Il s'agit ici de traduction, & non d'imitation. J'avoue que l'imitation est très-libre, & n'a pas besoin d'apologie à l'égard de la littéralité : la traduction au contraire ne doit s'écarter du littéral que le moins qu'il est possible, & autant que l'exige le génie de la langue dans laquelle on transporte l'original ; une littéralité trop servile pourroit devenir choquante, & celle que M. d'Olivet a affectée dans sa note en est la preuve. J'ose croire que ma traduction a conservé le sens littéral, sans présenter dans notre langue des idées auxquelles elle ne se prête pas ; je l'ai voulu du moins, & j'ai dû le vouloir : l'*Antithèse* particulièrement ne m'y paroît pas plus offensante que

dans l'original. Démosthène, quoi qu'en dise le savant académicien, présente à ses traducteurs le même embarras ; il l'a éprouvé lui-même, & s'en est tiré comme on le doit, en traduisant avec fidélité, ainsi qu'il a fait dans d'autres endroits de Cicéron : le traducteur convient assez clairement, dans la préface de ses *Philippiques de Démosthène*, que, sans cette fidélité, on ne rendroit pas le caractère de l'éloquence propre de l'original.

Quand M. d'Olivet traduisit l'endroit de l'orateur romain dont il s'agit ici, il avoit donc, je ne sais ni comment ni pourquoi, un accès d'humeur contre l'*Antithèse*; mais le fréquent & bel usage qu'en a fait Cicéron, auroit dû le réconcilier avec cette figure ; Cicéron, dis-je, qu'il a tant aimé, dont il s'est tant occupé, dont le nom est devenu avec justice le nom de l'Éloquence même, & dont le traducteur rappelle avec complaisance, à la fin des *Pensées* qu'il en a extraites, ce qu'en a dit Velléius-Paterculus (II. *xxxvij. 66.*) : *Citiùs in mundo genus hominum, quam ea* (laus Ciceronis), *cadet.*

Le mot *Antithèse* est grec, Ἀντίθεσις (*Contrapositio*, *Oppositio*). RR. ἀντὶ (*contra*) & θέσις (*positio*) de τίθημι (*pono*). Ce nom, pris ainsi, caractérise très-bien la figure dont on vient de rendre compte : mais il paroit que les anciens la désignoient seulement par le nom singulier Ἀντίθετον (*Contrapositum*), ou par le pluriel Ἀντίθετα (*Contraposita*) ; Cicéron & Quintilien n'en parlent pas autrement. On donnoit au mot Ἀντίθεσις une autre signification, tirée de ce que ἀντὶ signifie quelquefois *pro* (pour) ; & voici comment S. Isidore de Séville explique les deux sens : Antithesis, *contraria positio litteræ pro aliâ litterâ ;* impeto *pro* impetu, *&* olli *pro* illi. (Origin. I. *xxxjv.*) Antitheta, *quæ latinè* Contraposita *appellantur ; quæ, dum ex adverso ponuntur, sententiæ pulchritudinem faciunt, & in ornamento locutionis decentissima existunt.* (Origin. II. *xxj.*)

L'Usage a tellement prévalu aujourdhui, pour donner à la figure de pensée le nom d'*Antithèse*, qu'il n'est pas possible de le changer. Mais on le conserveroit abusivement à la figure de Diction qui met une lettre à la place d'une autre ; & comme on en parle moins que de la première, il est plus facile de changer l'usage à cet égard : je propose aux gens de l'art de l'appeler *Commutation. Voy.* ce mot.) (*M. Beauzée.*)

(N.) ANTITHÉTIQUE, adj. Qui tient de l'Antithèse. *Style antithétique.* (*M. Beauzée.*)

(N.) ANTONOMASE, s. f. Avant de fixer à quelle classe on doit rapporter cette figure, commençons par examiner en quoi elle consiste & à quelle fin on l'emploie.

Le nom Ἀντονομασία est composé de ἀντὶ (qui signifie ici *pour* & marque un échange), & du verbe ὀνομάζω (*je nomme*) tiré du mot ὄνομα (nom) ; le nom *Antonomase* signifie donc en latin *Pronominatio*, échange d'une dénomination contre une autre.

L'*Antonomase* est en effet une figure qui emploie une dénomination commune ou appellative au lieu d'un nom propre, ou au contraire un nom propre au lieu d'une dénomination commune ou appellative ; ce qui peut faire distinguer l'*Antonomase* en deux espèces.

C'est par une *Antonomase* de la première espèce que les grecs & les latins disoient *l'Orateur* pour désigner, les uns *Démosthène*, & les autres *Cicéron ;* qu'ils disoient *le Poëte*, les uns pour *Homère*, & les autres pour *Virgile ;* que nous disons nous-mêmes *l'Apôtre des gentils* ou simplement l'*Apôtre* pour *S. Paul*, *le Prophète roi* ou *le Prophète royal* pour *David*, *le Docteur de la grâce* pour *S. Augustin*, *le Docteur angélique* ou *l'Ange de l'École* pour *S. Thomas d'Aquin*, *le Docteur séraphique* pour *S. Bonaventure*, *le vainqueur de Darius* pour *Alexandre le grand*, *le destructeur de Carthage & de Numance* pour *Scipion Émilien*, *l'auteur du Télémaque* pour *M. de Fénelon*, *le Père de la Tragédie françoise* pour *P. Corneille*, *le Fabuliste françois* pour *la Fontaine*, &c.

Quand on dit simplement *le Roi*, on entend individuellement le roi du pays où l'on est, ou du pays dont on parle : le nom général de *Ville* désigne individuellement la capitale de l'Empire, du royaume, de la province, ou même du canton où l'on est, ou l'on demeure, ou dont on parle ; les grecs dans le même sens disoient ἄστυ, & ce mot a été conservé matériellement dans Térence & dans Cornélius-Népos, qui disent *Astu* relativement aux grecs ; les latins disoient *Urbs* par rapport à eux, *&c.*

C'est par une *Antonomase* de la seconde espèce, qu'on donne, à un débauché, le nom de *Sardanapale*, dernier roi des assyriens, qui, selon l'opinion commune vivoit dans une mollesse extrême : à un prince cruel, le nom de *Néron*, empereur romain qui s'est déshonoré par ses cruautés : à un homme sage, le nom de *Caton*, qui s'est distingué par la régularité de ses mœurs & par l'austérité de ses principes : à un homme puissant qui protège les gens de Lettres, le nom de *Mécène*, favori de l'empereur Auguste, qui s'est rendu recommandable par la protection qu'il accordoit aux gens de Lettres de son temps : à un homme extrêmement pauvre, le nom d'*Irus*, pauvre de l'île d'Itaque, qui étoit à la suite des amants de Pénélope ; & à un homme très-riche, le nom de *Crésus*, roi de Lydie, renommé pour ses richesses : à une femme d'une vertu éprouvée & courageuse, le nom de *Pénélope* ou de *Lucrèce*, qui passent l'une & l'autre pour avoir été des modèles en ce genre ; & à une femme débauchée, le nom de *Phryné* ou de *Laïs*, célèbres courtisanes de l'ancienne Grèce : à un Critique passionné & jaloux, le nom de *Zoïle*, qui a montré ces défauts en critiquant Homère ; & à un Critique judicieux & impartial, le nom d'*Aristarque*, dont le sage discernement, dans la censure qu'il a faite du prince des poëtes, l'a fait

regarder comme le modèle des Critiques. Nous donnons de même aujourdhui, à ceux qui se distinguent dans la carrière de l'Éloquence, les noms de *Démosthène*, *d'Isocrate*, *de Cicéron*, selon la conformité du caractère de leur éloquence avec celui de ces orateurs anciens ; le nom de *Mentor*, à un instituteur ou gouverneur, dont la sagesse a de l'analogie avec celle du conducteur de Télémaque ; le nom de *Tartuffe*, à un méchant homme caché sous le voile trompeur de l'hypocrisie, comme le personnage que Molière a désigné par ce nom ; le nom d'*Apelle*, de *Phidias*, de *Raphaël*, de *Girardon*, où de quelque autre artiste célèbre, à un artiste moderne du même genre, dont le faire approche de celui de l'artiste plus ancien ; *&c.*

Nous disons dans les mêmes vûes l'*Alexandre du Nord ; le Salomon d'Angleterre*, *le Térence français*, *l'Ésope moderne*, &c. pour désigner Charles XII, roi de Suède, Henri VII, roi d'Angleterre, Molière, la Fontaine, par la ressemblance qu'ils ont avec le conquérant macédonien, avec le plus sage des rois de Juda, avec le poète comique latin le plus distingué, & avec le philosophe esclave qui déguisoit si adroitement ses leçons sous le voile de l'Apologue.

Si l'*Antonomase* de la première espèce se fait par la simple substitution d'un nom appellatif à la place d'un nom propre ; son intention est de faire entendre, que la personne ou la chose désignée par cette figure, excelle par dessus les autres qui partagent la même dénomination : si l'*Antonomase* se fait par la désignation individuelle d'un ouvrage d'une action, d'un trait quelconque ; elle prétend tirer de la foule la personne ou la chose dont il s'agit, & lui donner pour caractère distinctif ce qu'elle met à la place du nom propre. Dans l'un & dans l'autre cas on pourroit dire que l'*Antonomase* est *distinctive*. Ainsi, lorsqu'au lieu de nommer simplement S. Paul, on dit *l'Apôtre*, c'est comme si l'on disoit, *S. Paul, le plus distingué des apôtres* ; & si on le nomme *l'Apôtre des gentils*, c'est comme si l'on disoit, *S. Paul distingué entre les apôtres par la vocation des gentils qui ont été le principal objet de sa prédication :* la première expression le met au dessus des autres apôtres, la seconde ne fait que lui assigner entre eux un caractère individuel.

L'*Antonomase* de la seconde espèce se propose de caractériser la personne ou la chose dont il s'agit par comparaison avec celle dont on lui donne le nom propre ; & dans ce cas, on pourroit dire que l'*Antonomase* est *comparative*. Ainsi, lorsque Boileau (*Sat.* jx. 64.) a dit,

> *Aux* Saumaises *futurs préparer des tortures ;*

c'est comme s'il avoit dit, Préparer des tortures à ceux qui, comme *Saumaise*, fameux commentateur du XVIIe siècle, s'occuperont à deviner, à dèvelopper, à interpréter, en un mot à commenter les pensées des écrivains qui les auront précédés, & à justifier leurs commentaires par une érudition, souvent plus propre à embrouiller qu'à éclaircir la matière.

De tout ce qui vient d'être dit, il résulte que les deux *Antonomases* sont deux branches de la figure nommée *Synecdoche d'individu. Voyez* SYNECDOCHE.

Entre les traits caractéristiques de l'individu dont on supprime le nom propre dans l'*Antonomase distinctive*, il faut choisir celui qui a plus de rapport à la fin qu'on se propose par ce détour, & qui peut devenir, en quelque manière, une preuve ou un motif. C'est ainsi que le Psalmiste (*Ps.* xciij. 9, 10.) substitue, au nom de Dieu, trois *Antonomases distinctives* adaptées à la fin qu'il se propose, de persuader les pécheurs de l'attention de la Providence sur toutes leurs actions & de la justice qu'elle en fera ; & ces trois *Antonomases* deviennent trois preuves de cette grande vérité, ou du moins trois motifs de la croire : *Qui plantavit aurem, non audiet ? aut qui finxit oculum non considerat ? Qui corripit gentes, non arguet ?* Le poète Rousseau n'a eu garde d'en rien perdre dans l'Ode sacrée qu'il a tirée de ce pseaume : (I. *Ode* x.)

> Celui qui forma votre oreille,
> Sera sans oreilles pour vous ?
> Celui qui fit vos yeux, ne verra point vos crimes ?
> Et celui qui punit les rois les plus sublimes,
> Pour vous seul retiendra ses coups ?

Dans la tragédie d'*Athalie*, le chef-d'œuvre, sans contredit, de tous les théâtres, Joad auroit pu dire simplement à Abner, *Dieu sait bien des méchants arrêter les complots :* mais, au moyen d'une *Antonomase* substituée au nom de Dieu, Racine met dans la bouche du grand prêtre la maxime & la preuve, qu'il puise dans l'idée magnifique d'un miracle connu de sa toute puissance ; (*Act.* I. *sc.* j.)

> Celui qui met un frein à la fureur des flots,
> Sait aussi des méchants arrêter les complots.

Si le trait individuel, exprimé par l'*Antonomase*, s'y montroit sans utilité, la figure y deviendroit alors une pure battologie (*voyez* BATTOLOGIE) ; & si elle y étoit à contretemps, la figure y seroit une véritable absurdité.

Il est bien de dire, par exemple, *L'auteur du Télémaque a donné d'excellentes leçons à tous les états ;* parce que c'est dans le *Télémaque* même qu'il donne ces leçons, & que c'est pour les donner qu'il a composé cet ouvrage.

Mais ce seroit une pure battologie, de dire, *L'auteur du Télémaque naquit dans le Périgord en* 1651, *fut fait précepteur des enfants de France en* 1689, *archevêque de Cambrai en* 1695, *& mourut à Cambrai en* 1715 ; parce que l'idée du *Télémaque*, qui n'a aucun rapport à la suite chronologique de tous ces évènements, est insérée ici sans cause & sans utilité.

Que seroit-ce, si l'on disoit *L'auteur du Télémaq-*

que édifia l'Égliſe par ſa ſoumiſſion pure & ſimple, abſolue, prompte, & ſans réſerve, à la condannation de ſon livre des Maximes des Saints, *prononcée par le bref d'Innocent* XI ? Ce ſeroit une abſurdité, d'autant plus choquante, qu'outre le défaut d'affinité entre l'idée du *Télémaque* & celle de la ſoumiſſion édifiante du prélat, il y a, entre ces deux idées, l'oppoſition qui ſe trouve entre le ſacré & le profane.

On ne laiſſe pas de rencontrer bien des *Antonomaſes* vicieuſes, même dans les meilleurs écrivains, qui paroiſſent les croire ſuffiſamment autoriſées par le beſoin de varier la diction, ſous quelque forme qu'elles y paroiſſent; comme ſi, pour varier la diction d'une manière raiſonnable, il ne falloit pas également varier mais aſſortir les idées. Il paroit même qu'on ne fait pas trop d'attention aux motifs qui ont déterminé l'*Antonomaſe* dans les bons ouvrages. Térence (*Andr.* I. iij. 21.) fait dire à un de ſes acteurs, *Davus ſum, non Œdipus*; & l'auteur de l'*Andrienne* françoiſe (*act.* I. *ſc.* iij.) a traduit;

Je ſuis Dave, Monſieur, & ne ſuis pas devin:

» ce qui, ſelon M. du Marſais, (Trop. II. *v.*) fait » perdre l'agrément & la juſteſſe de l'oppoſition en- » tre *Dave* & *Œdipe. Je ſuis Dave, donc je ne ſuis* » *pas Œdipe*; la concluſion eſt juſte: au lieu que *Je* » *ſuis Dave, donc je ne ſuis pas devin*; la con- » ſéquence n'eſt pas bien tirée, car il pourroit être » *Dave* & *devin.* « Ce raiſonnement du grammairien philoſophe donne clairement la raiſon qui rendoit néceſſaire l'*Antonomaſe* de Térence; & cette néceſſité n'a pas été ſentie par Baron ou par le traducteur à qui il a prêté ſon nom. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ANTRE, CAVERNE, GROTTE. *Syn.* Ce ſont des retraites champêtres, faites de la ſeule main de la nature, ou du moins à ſon imitation lorſque l'art s'en mêle, & dans leſquelles on peut ſe mettre à l'abri des injures du temps. Telle eſt la ſignification commune de ces trois mots. Mais l'*Antre* & la *Caverne* préſentent des retraites obſcures & affreuſes, qui ne ſemblent propres qu'à des bêtes fauves: au lieu que la *Grotte*, n'excluant ni la lumière ni mêmes les ornements gracieux, quoique ruſtiques, peut être l'habitation de l'homme ſolitaire, & ſert ſouvent à orner les jardins.

La Fable a extrêmement embelli les *Grottes*, pour y loger ſes nymphes. Le mot de *Caverne* paroît enchérir ſur celui d'*Antre*, par la profondeur, par la clôture, & par un rapport plus formel à la férocité de ce qui peut y habiter.

Polyphême logeoit dans un *Antre*. Les lions ſe retirent dans des *Cavernes*; & les vents ſont auſſi renfermés par les poètes dans une *Caverne*, d'où Éole en retient ou en permet à ſon gré l'impétuoſité. La deſcription de la *Grotte* de Calypſo inſpire plus de ſenſualité, que celle des plus riches palais. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) AÖRISTE, ſ. m. C'eſt originairement un adjectif; ἀόριστος (indéterminé). RR. ἀ privatif; & le verbe ὁρίζω (je détermine), dérivé du nom ὅρος (terme). Avec l'adjectif ἀόριστος on ſous entend le nom maſculin χρόνος (temps); ainſi, cet adjectif pris ſubſtantivement ſignifie *temps indéterminé*. C'eſt de cette manière qu'il eſt entendu dans la Grammaire grèque.

Nous prononçons en françois *Oriſte*: c'eſt ſupprimer l'ἀ privatif, & faire la même faute, le même contre-ſens, que ſi nous prononcions *tome* pour *atome*, *digne* pour *indigne*, *modéré* pour *immodéré*, *partial* pour *impartial*, *réſolu* pour *irréſolu*, *ſecte* pour *inſecte*, *valide* pour *invalide*, *légitime* pour *illégitime*, &c. Pour peindre fidèlement notre prononciation, il faudroit écrire *Oriſte* ſans *a*, comme on le prononce; mais on n'a garde, à cauſe de l'étymologie. Eh ſoyons donc entièrement conſéquents: ne gardons pas pour l'étymologie un reſpect, qui donne à notre orthographe une difficulté inutile & bizarre; tandis que nous la violons dans la prononciation, juſqu'au point de faire entendre un ſens contraire à celui qu'on veut exprimer. Le ſcrupule va-t-il juſqu'à ne pas oſer mettre ſous les yeux le contre-ſens que l'on fait retentir aux oreilles? J'y conſens avec joie: mais pouſſons le ſcrupule juſqu'au bout, & épargnons aux oreilles mêmes la faute que nous voulons dérober aux yeux: prononçons *Aöriſte* en faiſant ſentir l'*a* & l'*o* ſéparément, & tout ſera en règle. C'eſt dans la vûe de ramener cette prononciation, plus régulière & plus vraie, que j'ajoûte à l'orthographe ordinaire du mot, la dièrèſe placée ſur l'*ö*. Je ne ferois pas la même tentative pour un terme du langage commun, parce que je n'ignore pas ce qui eſt dû à l'uſage de la multitude, dont les déciſions conſtatées, quoiqu'indélibérées, ont une autorité impreſcriptible. Mais c'eſt ici un terme technique, qui doit dépendre uniquement des gens de l'art: ils n'ont imaginé ce mot que pour bien caractériſer la nature du temps qu'il déſigne; pourquoi continueroient-ils de le prononcer d'une manière oppoſée à cette juſte intention, dès qu'on leur en fait remarquer l'inconvénient? Dans le langage technique il s'agit, non d'harmonie, mais de préciſion & de juſteſſe; & d'ailleurs il n'y a rien de plus choquant dans l'hiatus d'*Aöriſte* que dans celui d'*Aörte*, qui eſt reçu.

Aöriſte eſt un terme abſolument propre à la Grammaire du grec ancien ou littéral; car il n'en reſte aucune trace dans le grec moderne ou vulgaire: les malheureux peuples qui ont conſervé juſqu'à préſent quelques reſtes de la belle langue d'Homère, écraſés ſous le joug des barbares & abrutis par la misère, n'ont pu ni diſtinguer, ni employer ces idées fines & délicates, qui ſuppoſent dans l'ame le ſentiment exquis de la liberté & du bonheur; & ce ſont apparemment des idées de cette nature qui caractériſent les *Aöriſtes* de l'ancien grec, puiſque les plus habiles grammairiens ont toujours eu

tant

tant de peine à les bien aſſigner. Je n'ai garde de me promettre plus de ſuccès ; mais je conſulterai l'analogie des formations. On peut voir (*art.* Temps) quelle lumière elle répand ſur la nature des temps latins, françois, italiens, eſpagnols : il ſeroit bien étonnant qu'on ne trouvât pas un pareil ſecours dans le grec, de toutes les langues connues la plus riche & la plus analogique.

On diſtingue dans la conjugaiſon grèque deux *Aöriſtes*, que les grammairiens ne différencient que par les qualifications de *premier* & de *ſecond*; & ils ſe retrouvent dans tous les modes du verbe, & dans toutes les voix, active, paſſive, & moyenne.

A l'indicatif actif, où les caractères diſtinctifs ſont & doivent être plus marqués, les deux *Aöriſtes* en ont un qui leur eſt commun ; c'eſt l'augment ſimple du temps que les grammairiens appellent *Imparfait*, & que je nomme *Préſent antérieur ſimple :* Préſ. τύπτω (*je frape*) ; Préſ. ant. ἔ-τυπτον (*je frapois*) ; *Aör.* 1. ἔ-τυψα ; *Aör.* 2. ἔ-τυπον ; où l'on voit l'augment ſyllabique ſimple ἔ dans les trois derniers temps : Préſ. ἀνύω (*j'achève*); Préſ. ant. ἤ-νυον (*j'achevois*) ; *Aör.* 1. ἤ-νυσα ; *Aör.* 2. ἤ-νυον ; où l'on voit l'augment temporel ἤ dans les trois derniers temps.

Au temps que l'on nomme Imparfait, l'augment paroît être un ſymbole de l'antériorité de l'époque de comparaiſon, comme la terminaiſon *am* en eſt le ſymbole dans les temps latins, *amab-am*, *amaver-am*. *Voyez* Temps. Cet augment en grec doit donc marquer la même antériorité dans tous les temps qui le reçoivent ou qui en ſont ſuſceptibles ; la conſonne initiale du thême, qui ſe répète avant l'augment du prétérit, eſt un augment double qui marque l'antériorité d'exiſtence à l'égard de l'époque ; & s'il faut marquer l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque antérieure elle-même, comme dans le temps qu'on nomme Plus-que-parfait, on répète l'augment ſyllabique avant l'augment double du Prétérit : τύπτω (*Je frape*) ; ἔ-τυπτον (*Je frapois*) ; τέ-τυφα (*J'ai frapé*) ; ἐ-τε-τύφειν (*J'avois frapé*). Concluons que, ſi l'analogie grèque, ſi riche & ſi belle, n'eſt point illuſoire & trompeuſe, les deux *Aöriſtes* ſont des temps relatifs à une époque déterminée & antérieure au moment de la parole.

Ces deux *Aöriſtes*, ſemblables par l'augment & par l'antériorité de l'époque dont il eſt le ſigne, diffèrent par la figurative & par la terminaiſon ; ce qui doit marquer, dans ces deux temps, différents rapports d'exiſtence ou différents points de vûe de ce rapport.

L'*Aöriſte* 1. garde la figurative du temps qu'on appelle Futur, & que je nomme Préſent poſtérieur ; & l'*Aöriſte* 2. garde la figurative du Préſent :

Préſ. τύπτω (*je frape*) : *Aör.* 2. ἔτυπον.
Préſ. poſt. τύψω (*je fraperai*) : *Aör.* 1. ἔτυψα.

D'autre part l'*Aöriſte* 1. a les mêmes terminaiſons que le Prétérit, excepté les troiſièmes perſonnes du Duel & du Pluriel ; & l'*Aöriſte* 2. a abſolument les mêmes que l'Imparfait ou Préſent antérieur ſimple :

	Sing.	Duel.	Plur.
Prét. τέτυφα,	ας, ε :	ατον, ατον :	αμεν, ατε, ασι.
Aör. 1. ἔτυψα,	ας, ε :	ατον, ἄτην :	αμεν, ατε, αν.
Préſ. ant. ἔτυπτον,	ες, ε :	ετον, έτην :	ομεν, ετε, ον.
Aör. 2. ἔτυπον,	ες, ε :	ετον, έτην :	ομεν, ετε, ον.

Sur quoi il faut obſerver que les troiſièmes perſonnes du 1. *Aöriſte*, en s'écartant de celles du Prétérit, ſe rapprochent de celles du 2. *Aöriſte* & caractériſent mieux l'analogie de ces deux temps, qui ſe trouve ſoutenue dans toutes les perſonnes & dans tous les nombres.

Le 1. *Aöriſte*, en ce qui concerne le rapport d'exiſtence, a donc des caractères d'antériorité & de poſtériorité ; le 2. *Aöriſte*, des caractères de ſimultanéité ; tous deux, par là même & par l'analogie de leurs terminaiſons correſpondantes, ce caractère d'indétermination qui les a fait nommer *Aöriſtes* ou indéfinis. Ils ne ſont donc pas ſynonymes du Prétérit, comme ſemblent l'indiquer tous les grammairiens, en les traduiſant l'un & l'autre comme le Prétérit dans les paradigmes des conjugaiſons ; τέτυφα (*verberavi*) ; ἔτυψα (*verberavi*) ; ἔτυπον (*verberavi*) : c'eſt une erreur manifeſte, qui défigure le véritable génie de cette belle langue.

Mais, dira-t-on, il falloit bien traduire ces temps de manière ou d'autre : quelque traduction qu'on eût adoptée, elle auroit toujours été infidèle ; & l'on a préféré celle qui a paru répondre à l'uſage le plus fréquent.

L'uſage le plus fréquent ! Cette dernière remarque n'eſt vraie, de l'aveu des plus habiles grammairiens, que du 1. *Aöriſte.* Voici ce qu'en dit l'auteur de la *Méthode grèque* de P. R. (*Liv.* III. *ch.* j.) » Les temps indéterminés qu'on appelle » Ἀόριστοι, *Aöriſtes*, ſont deux, qui ſe prennent » indéterminément pour tous les temps, quoique le » premier ait ordinairement plus de rapport avec » le paſſé ; d'où vient que, dans les auteurs » purs, on s'en ſert bien plus ſouvent que du Pré- » térit. » En ſuppoſant donc qu'on dût traduire le 1. *Aöriſte* comme le Prétérit, il falloit certainement traduire le ſecond d'une autre manière, puiſqu'il ſe met indéterminément pour tous les temps. La vérité eſt, que ni l'un ni l'autre ne pouvoit ni ne devoit être traduit dans les paradigmes ; & qu'il falloit en faire bien connoître la nature & l'uſage, par le développement de toutes les idées acceſſoires renfermées dans leur ſignification, comme j'ai tâché de développer celle de nos temps. *Voyez* Temps.

Mais quand on emploie le 1. *Aöriſte* avec rapport au paſſé, eſt-ce bien comme un équivalent du Prétérit ? Écoutons encore le grammairien de P.

R. (*Liv.* VIII. *ch.* jx.) » Sanctius, dit-il, ne » donne le nom d'*Aöriste* qu'au second, qui semble plus indéterminé que le premier, en ce » qu'il se prend plus souvent que lui pour diver- » ses sortes de temps, Présent, Passés, ou Futurs ».

Nouvelle preuve que le 2. *Aöriste* ne doit pas être traduit dans les paradigmes comme le 1. *Aöriste*; & peut-être, que ces deux temps n'ont pas dû être désignés par un même nom, comme l'a très-bien conclu Sanctius.

» Et pour le premier, continue D. Lancelot » parlant toujours de Sanctius, il l'appelle παρεληλυθὼς, comme qui diroit *leviter prœteritus* (qui » ne fait que de passer): ce qui revient à l'expli- » cation de Casaubon en ses Exercitations sur les » Annales de Baronius, qui, parlant de l'arrivée » des mages, dit que τȣ̃ Ἰεσȣ̃ γεννηθέντος... marque » un temps bien plus prochainement passé, que s'il » avoit mis γεγεννημένου, qui marqueroit la chose » faite long temps auparavant; & c'est aussi le » sentiment de Vossius en la dernière édition de » sa Grammaire grèque, & en sa dissertation *De* » *anno natali Christi*: ce qui semble avoir été » pris de Henri Estienne en son livre *De la* » *conformité de la langue françoise avec la* » *grèque* ».

Avant de pousser plus loin la citation de P. R. je dois remarquer que l'auteur traduit τȣ̃ Ἰησȣ̃ γεννηθέντος par *Christo nato*, que j'ai omis exprès comme une traduction infidèle & contraire à la doctrine même qu'on expose ici: selon cette doctrine, le grec signifie littéralement *Jésus venant de naître*, & non *Jésus étant né*; ou bien *aussi tôt après la naissance de Jésus*, & non pas simplement *après la naissance de Jésus*. Ce seroit τȣ̃ Ἰησȣ̃ γεγεννημένȣ, qui signifieroit *Jésus étant né*, ou *après la naissance de Jésus*; non, comme le prétend la Grammaire de P. R. en marquant la chose comme faite long temps auparavant, mais sans marquer aucune idée accessoire ni d'éloignement ni de proximité. Reprenons la citation.

» Il (Henri Estienne) avoit cru autrefois que » l'*Aöriste* grec (premier) étoit le même que notre » Prétérit indéfini, quand nous disons *Je fis*, *J'allai*, *Je lus*; comme l'explique aussi Budé en » ses commentaires: mais depuis il commença à » en douter; & sans le vouloir néanmoins déter- » miner, il avertit d'un usage de cet *Aöriste* grec » fort ordinaire, qui est de marquer un temps très- » prochain dans le passé ».

Je tirerai, de cette longue citation, deux conséquences, que je crois importantes.

La première, c'est que le second *Aöriste*, étant bien plus indéterminé que le premier, devoit peut-être garder seul le nom d'*Aöriste*; & celui qu'on appelle premier *Aöriste* auroit été très-bien désigné par la dénomination, de *Prétérit prochain indéfini*, comme notre temps françois *Je viens d'arriver* ou *Je ne fais que d'arriver*. Mais j'invite les Hellénistes, qui aimeront à faciliter l'étude du grec, à étudier philosophiquement le systême des temps grecs, & à communiquer leurs observations au Public, en les rapprochant autant qu'ils pourront du systême métaphysique que je propose sur les temps. *Voyez* TEMPS.

La seconde conséquence, c'est qu'on n'a pas dû introduire dans notre conjugaison le terme d'*Aöriste*, dont le sens est si peu déterminé même dans la conjugaison grèque. Aussi les grammairiens françois se sont-ils partagés à cet égard, du moins en ce qui concerne la qualité de temps défini ou indéfini. La *Grammaire générale* de P. R. dit que *J'écrivis*, *Je fis*, *J'allai*, *Je dînai*, est un Prétérit indéfini ou *Aöriste*; l'abbé Regnier, sur cette autorité, a adopté la même dénomination; l'abbé Girard l'appelle *Aöriste absolu*, & *Aöriste relatif* le temps dont l'auxiliaire est l'*Aöriste* absolu, *J'eus écrit*, *J'eus fait*, *Je fus allé*, *J'eus dîné*; l'abbé Valart donne au même temps simple le nom d'*Aöriste*; M. du Marsais adopte le même nom; & l'Académie, dans son Dictionnaire, l'applique au même temps. Au contraire il est appelé *défini* par la Touche, par Restaut, par M. de Wailly, par M. Douchet; & ces grammairiens ont du mérite. Ce partage indique assez qu'on n'est pas d'accord sur ce qui doit caractériser le *défini* & l'*indéfini* à l'égard des temps du verbe; & je crois avoir heureusement évité l'embarras du choix & le danger de la méprise, par la justesse que j'ai tâché de mettre dans la nomenclature des temps.

J'observerai que M. du Marsais semble n'avoir parlé de l'*Aöriste* dans l'Encyclopédie, que pour adapter ce nom à notre conjugaison; & M. Demandre, auteur du *Dictionnaire de l'Élocution françoise*, réduit son article à ce seul point de vûe, mais en des termes qui méritent d'être rapportés ici. » C'est, » dit-il, celui de nos deux Prétérits, qui n'est pas » formé d'un verbe auxiliaire, & qui marque *in-* » *définiment* le temps passé: nous lui donnons le plus » souvent, dans cet ouvrage, le nom de Prétérit » *défini*; parce qu'il désigne un temps entière- » ment passé, dont il ne reste plus de partie à » écouler, & dans lequel on n'est plus renfermé. » Voilà tout son article *Aöriste*.

Il est, comme on voit, d'une grande utilité: mais il est surtout d'une grande clarté, en déclarant que ce temps marque *indéfiniment* le temps passé, & qu'on lui donne le nom de Prétérit *défini* par une raison contraire. Il faut s'entendre du moins, avant de vouloir communiquer ses pensées au Public. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) APAISER, CALMER. *Syn.*

Le vent *s'apaise*; la mer se *calme*. A l'égard des personnes, lorsquelles sont en courroux ou dans la fureur de l'emportement, il est question de les *apaiser*: mais il s'agit de les *calmer*, lorsqu'elles sont dans l'émotion que produisent la trop grande crainte du mal, la terreur, & le désespoir. Ainsi, le mot d'*Apaiser* a lieu pour ce qui vient de la

force ou de la violence; & celui de *Calmer*, pour ce qui eſt effet de trouble ou d'inquiétude.

Une ſoumiſſion nous *apaiſe* : une lueur d'eſpérance nous *calme*. (*L'abbé* GIRARD.)

APARTÉ. ſ. m. (*Belles-Lettres.*) Ce ſont les deux mots latins *à parte* (à part), réunis en un ſeul mot franciſé ſous cette forme. Ce mot eſt affecté à la Poéſie dramatique.

Un *Aparté* eſt ce qu'un acteur dit en particulier, ou plus tôt ce qu'il ſe dit à lui-même, pour découvrir aux ſpectateurs quelque ſentiment dont ils ne ſeroient pas inſtruits autrement, mais qui cependant eſt préſumé ſecret & inconnu pour tous les autres acteurs qui occupent alors la ſcène. On en trouve des exemples dans les poètes tragiques & comiques.

Les Critiques rigides condannent cette action théâtrale; & ce n'eſt pas ſans fondement, puiſqu'elle eſt manifeſtement contraire aux règles de la vraiſemblance, & qu'elle ſuppoſe une ſurdité abſolue dans les perſonnages introduits avec l'acteur qui fait cet *Aparté*, ſi intelligiblement entendu de tous les ſpectateurs: auſſi n'en doit-on jamais faire uſage que dans une extrême néceſſité, & c'eſt une ſituation que les bons auteurs ont ſoin d'éviter. (*L'abbé* MALLET.)

C'eſt une des licences accordées à l'art dramatique. La vraiſemblance en eſt fondée ſur cette ſuppoſition ſans laquelle il n'y auroit nulle vraiſemblance dans la repréſentation théâtrale, que le ſpectateur n'y eſt préſent qu'en eſprit. Cela poſé, tout ce qu'on a dit contre l'*Aparté* tombe de lui-même. Il eſt, ſans doute, réellement impoſſible que l'acteur qui ſe fait entendre des ſpectateurs, ne ſoit pas entendu des acteurs avec leſquels il eſt en ſcène: mais dans l'hypothèſe tacitement convenue, les ſpectateurs ne ſont point là, ils ne ſont point à telle diſtance, ils ſont phyſiquement abſents, leur préſence n'eſt qu'idéale; car ſi on les ſuppoſoit là, ils ſeroient vus, on n'agiroit point, on ne parleroit point en leur préſence; on parleroit d'eux, avec eux. Il y a donc dans cette hypothèſe abſence réelle des témoins de l'action. Or le ſpectateur préſent en eſprit, eſt cenſé entendre la voix de l'acteur, quelque foible & bas qu'en ſoit le ſon, & lors même qu'elle n'eſt pas entendue des perſonnages qui ſont en ſcène.

C'eſt cette hypothèſe qu'on a perdue de vûe, lorſqu'en meſurant les diſtances, on a regardé comme une invraiſemblance théâtrale, qu'un acteur fût entendu de loin & ne le fût pas de plus près. *Voyez* UNITÉ. (*M.* MARMONTEL.)

Au ſujet des *Aparté* nous rapporterons une anecdote connue; elle pourra fournir une réflexion utile. Racine, Molière, & la Fontaine étoient amis, comme on ſait: raſſemblés un jour, la converſation tomba ſur les *Aparté*. La Fontaine en ſoutenoit l'uſage abſurde & contraire à toute vraiſemblance; Racine le défendoit: la diſpute devint vive; un enfant, un homme naturel s'échauffe aiſément. Molière, profitant de ce moment d'agitation de la Fontaine, cria à pluſieurs repriſes, *La Fontaine eſt un coquin*, ſans que celui-ci l'entendît. La Fontaine, ayant ſu l'*Aparté* de Molière, ſe confeſſa vaincu.

Cette anecdote prouve ſans doute, que les *Aparté* ſont quelquefois dans la vraiſemblance, même dans la nature; mais elle montre auſſi, qu'on ne peut en faire uſage avec ſuccès que dans les momens où l'action, pleine de chaleur & de mouvement, entraîne également l'acteur & le ſpectateur. Rien donc de plus faux & de plus ridicule que la manière ordinaire de rendre les *Aparté* ſur la ſcène, où l'acteur paroît toujours s'adreſſer au ſpectateur & lui parler confidemment; tandis qu'il ne devroit s'occuper ni du ſpectateur, ni de ſoi, mais uniquement de l'objet qui le frape ou du ſentiment qui l'émeut. Il eſt bien ſurprenant que les ſifflets des ſpectateurs n'ayent pas encore averti les acteurs de ce contre-ſens abſurde. (ANONYME.)

(N.) APHÉRÈSE, ſ. f. Eſpèce de Métaplaſme (*voyez* ce mot), qui change le matériel primitif d'un mot par une ſouſtraction faite au commencement. Ἀφαίρεσις, de ἀφαιρέω (*aufero*); RR. ἀπὸ (*à*, *ab*) changé en ἀφ, & αἱρέω (*capio.*)

La langue latine, indulgente en faveur de l'harmonie, permettoit, ſurtout aux poètes, l'uſage de l'*Aphéréſe* en bien des cas: & c'eſt à la faveur de cette licence, que Virgile, employant le ſimple inuſité *temnere* pour le compoſé *contemnere*, a dit (*Æn.* VI. 620.):

Diſcite juſtitiam moniti, & non temnere divos.

Les grecs, plus amateurs encore que les latins des charmes de l'harmonie, uſoient de l'*Aphéréſe* juſque dans la proſe; & ils diſoient ὀρτη pour le mot ordinaire ἑορτη (*fête*), ϛεροπὴ au lieu de ἀϛεροπὴ (*éclair*).

Le principal uſage de cette figure eſt au paſſage des mots d'une langue dans une autre. C'eſt ainſi que les latins ſemblent avoir formé par *Aphéréſe* les mots *læna* (ſorte de vêtement) de χλαῖνα, *ruræ* de ἄρουραι, *mulgeo* de ἀμέλγω, *ros* de δρόσος, *fallo* de σφάλλω, *noſco* de γνώσκω, *fungus* de σφόγγος, *tego* de ϛέγω, *imitor* de μιμητὴς, d'où ils ont tiré *mimus* ſans *Aphéréſe*.

Nous-mêmes nous paroiſſons avoir formé par la même figure *rogue* de *arrogans*, *oncle* de *avunculus*, *boſſu* de *gibboſus*, *loir* de *gliris* (génitif de *glis*), &c.

Au reſte, rien n'eſt plus aiſé que de ſe méprendre à cet égard; ces générations de mots ſuppoſant des emprunts, qui peuvent très-bien s'être faits dans un ſens contraire à celui qu'on adopte. Par exemple, ceux qui ſont perſuadés que notre françois vient du latin, ne douteront pas que notre mot *jeûne* ne vienne de *jejunium*, en retranchant par *Aphéréſe* la première ſyllabe *je*; mais d'autres peut-être croiront plus volontiers que *jejunium* eſt tiré du celtique *jun*, qui a le même

ſens, qui ne diffère guères de *jeûne*, & que nous conſervons en nature dans la phraſe *être à jeun*. Effectivement il n'y a rien de plus raiſonnable, en fait d'étymologie, que de regarder, comme primitif & radical, le plus court de tous les mots qui ſemblent appartenir à une même famille : le langage a dû naturellement commencer par des monoſyllabes; on y a fait des additions, pour repréſenter des idées acceſſoires ; ſi enſuite on a ſouſtrait quelque choſe de ces additions, il eſt probable que ce n'a été d'abord que pour ſupprimer l'idée acceſſoire dont la partie retranchée étoit le ſymbole, & que la ſuppreſſion purement euphonique n'a eu lieu depuis, que quand on a eu perdu de vûe la compoſition analytique des mots : mais toutes ces métamorphoſes ne détruiſent point les droits des radicaux qui ſubſiſtent. (*M. Beauzée.*)

(N.) APOCOPE, ſ. f. Eſpèce de Métaplaſme (*voyez* ce mot), qui change le matériel primitif d'un mot par une ſouſtraction faite à la fin. Ἀποκοπὴ (*abſciſſio*) ; de ἀπὸ (*à*, *ab*), & de κόπτω (*ſcindo*). C'eſt l'uſage qui a déterminé le ſens à la fin du mot.

C'eſt par *Apocope* que les latins ont fait leurs impératifs *dic*, *duc*, *fac*, *fer*, contre l'analogie qui demandoit *dice*, *duce*, *face*, *fere* ; mais pour éviter ſans doute l'équivoque des ablatifs *dice*, *duce*, *face* des noms *dix*, *dux*, *fax*, & celle de l'adverbe *ferè*, ils ont mieux aimé ſupprimer la voyelle finale des impératifs.

Ils retranchent ſouvent l'*e* final de l'enclitique *ne* ; *quin* pour *quî-ne* : & quand le mot qui précède l'enclitique eſt un verbe à la ſeconde perſonne terminée par *s*, ils font une double *Apocope*, celle de *s* au verbe, & celle de *e* à l'enclitique; *aïn'* pour *aïs-ne*, *audin'* pour *audis-ne*, *viden'* pour *vides-ne*.

Il eſt bien vraiſemblable que leurs noms neutres en *al*, au moins pour la plupart, ne ſont ainſi terminés que par *Apocope*, & que ce ſont originairement des adjectifs neutres terminés en *ale* : *animal* pour *ens animale* ; *cervical* pour *cervicale*, qui ſe trouve même dans Juvénal ; *toral* pour *linteum torale* ; *vectigal* pour *æs vectigale*, &c. Il pourroit bien en être de même de quelques noms neutres en *ar* : *calcar* pour *inſtrumentum calcare* (èperon, inſtrument pour piquer) ; *pulvinar* pour *pulvinare*, dont on connoît le maſculin *pulvinaris* & le radical *pulvinus*.

Ils ont latiniſé par *Apocope* pluſieurs mots empruntés du grec : *Plato* de πλάτων, *leo* de λέων, *draco* de δράκων, *mel* de μέλι, &c.

Nous avons auſſi en françois pluſieurs noms formés par *Apocope* du génitif latin ; *art* d'*artis*, *part* de *partis*, *gland* de *glandis*, *front* de *frontis*, *mort* de *mortis*, *ſort* de *ſortis* : pluſieurs adjectifs formés par *Apocope* de la terminaiſon du nominatif; *bel* de *bellus*, *bon* de *bonus*, *dur* de *durus*, *fort* de *fortis*, *grand* de *grandis*, *long* de *longus*, *vil* de *vilis* : des noms formés de la même manière; *dom* de *dominus*, *don* de *donum*, *fil* de *filum*, *mur* de *murus*, *porc* de *porcus*, *port* de *portus*, *ris* de *riſus*, *ſang* de *ſanguis*, *ton* de *tonus*, &c. (*M. Beauzée.*)

(N.) APOCRYPHE, SUPPOSÉ. *Syn.*

Ce qui eſt *apocryphe* n'eſt ni prouvé ni authentique. Ce qui eſt *ſuppoſé* eſt faux & controuvé.

Les proteſtants regardent comme *apocryphes* quelques-uns des livres que l'Égliſe romaine a mis dans ſon canon comme divins & authentiques. L'hiſtoire *apocryphe* de la papeſſe Jeanne a été également réfutée & ſoutenue par des ſavants de l'une & de l'autre communion. La donation *ſuppoſée* de Conſtantin a été long temps un point d'Hiſtoire non conteſté. Que de faits *ſuppoſés*, crus encore de notre temps, malgré nos prétendues lumières. (*L'abbé Girard.*)

APODIOXIS, ſ. f. (*Rhétorique*). C'eſt un tour par lequel on rejette avec indignation un argument ou une objection comme abſurde. (*M. Diderot.*)

APODOSE, ſ. f. Indépendamment du nombre des membres dont une Période peut être compoſée, elle peut & doit toujours ſe diviſer en deux parties générales, qui préſentent deux ſens partiels, & dont la réunion forme le ſens total. Les rhéteurs donnent, à la première de ces deux parties, le nom de *Protaſe* (*voyez* ce mot); & à la ſeconde le nom d'*Apodoſe* : RR. ἀπὸ (*rurſum*, *re*), & δόσις (*donatio*); d'où Ἀπόδοσις (*Redditio*).

On donne ce nom à la ſeconde partie intégrante de la Période, parce qu'elle rend, à la première, ce qui lui manquoit pour la plénitude du ſens total, & ſouvent ce qu'elle réclamoit par une conjonction propre à tenir l'eſprit en ſuſpens. *Voyez* Période.

Il ne faut pas confondre les deux termes d'*Apodoſe* & d'*Antapodoſe*. *Voyez* Antapodose. (*M. Beauzée.*)

APOGRAPHE, ſ. m. (*Grammaire*). Ce mot vient de ἀπὸ, prépoſition grèque qui répond à la prépoſition latine *à* ou *de*, qui marque dérivation, & de γράφω, *ſcribo*. Ainſi, *Apographe* eſt un écrit tiré d'un autre; c'eſt la copie d'un original. *Apographe* eſt oppoſé à *Autographe*. (*M. du Marsais.*)

APOLOGUE, ſ. m. (*Belles-Lettres*). Fable morale, ou eſpèce de fiction, dont le but eſt de corriger les mœurs des hommes.

Jules Scaliger fait venir ce mot d'ἀπόλογος, ou diſcours qui contient quelque choſe de plus que ce qu'il préſente d'abord. Telles ſont les fables d'Éſope : auſſi donne-t-on communément l'épithète d'*æſopicæ* aux fables morales.

Le P. de Colonia prétend qu'il eſt eſſenciel à la

fable morale ou à l'*Apologue*, d'être fondé sur ce qui se passe entre les animaux; & voici la distinction qu'il met entre l'*Apologue* & la *Parabole*. Ce sont deux fictions, dont l'une peut être vraie, & l'autre est nécessairement fausse; car les bêtes ne parlent point. Cependant presque tous les auteurs ne mettent aucune distinction entre l'*Apologue* & la *fable*, & plusieurs fables ne sont que des paraboles.

Feu M. de la Barre, de l'Académie des Belles-Lettres, a été encore plus loin que le P. de Colonia, en soutenant que non seulement il n'y avoit nulle verité, mais encore nulle vraisemblance dans la plupart des *Apologues*. « J'entends, dit-il, par » *Apologue*, cette sorte de fables où l'on fait » parler & agir des animaux, des plantes, *&c.* » Or il est vrai de dire que cet *Apologue* n'a ni » possibilité, ni ce qu'on nomme proprement *vrai-* » *semblance*. Je n'ignore pas, ajoûte-t-il, qu'on » y demande communément une sorte de vraisem- » blance: on n'y doit pas supposer que le chêne » soit plus petit que l'hyssope, ni le gland plus » gros que la citrouille, & l'on se moqueroit avec » raison d'un fabuliste qui donneroit au lion la » timidité en partage, la douceur au loup, la stu- » pidité au renard, la valeur ou la férocité à l'a- » gneau. Mais ce n'est point assez que les fables » ne choquent point la vraisemblance en certaines » choses, pour assûrer qu'elles sont vraisemblables; » elles ne le sont pas, puisqu'on donne aux ani- » maux & aux plantes des vertus & des vices, » dont ils n'ont pas même toujours le dehors. » Quand on n'y feroit que prêter la parole à des » êtres qui ne l'ont pas, c'en feroit assez: or on » ne se contente pas de les faire parler sur ce qu'on » suppose qui s'est passé entre eux; on les fait agir » quelquefois en conséquence des discours qu'ils se » sont tenus les uns aux autres. Et ce qu'il y a de » remarquable, on est si peu attaché à la première » sorte de vraisemblance, on l'exige avec si peu » de rigueur, que l'on y voit manquer à certain » point sans en être touché, comme dans la fable » où l'on représente le lion faisant une société de » chasse avec trois animaux, qui ne se trouvent » jamais volontiers dans sa compagnie, & qui ne » sont ni carnassiers ni chasseurs.

Vacca, & capella, & patiens ovis injuriæ, &c.

» De sorte qu'on pourroit dire qu'on n'y de- » mande proprement qu'une autre espèce de vrai- » semblance, qui, par exemple, dans la fable du » loup & de l'agneau, consiste en ce qu'on leur » fait dire ce que diroient ceux dont ils ne sont » que les images. Car il est vrai que celle-ci n'y » sauroit jamais manquer, mais il est également » vrai qu'elle n'appartient pas à l'*Apologue* con- » sidéré seul & de sa nature: c'est le rapport de » la fable avec une chose vraie & possible qui lui » donne cette vraisemblance, ou bien, elle est vrai- » semblable comme image sans l'être en elle-même ». *Mém. de l'Acad. tom. IX.*

Ces raisons paroissent démonstratives: mais la dernière justifie le plaisir qu'on prend à la lecture des *Apologues*; quoiqu'on les sache dénués de possibilité & souvent de vraisemblance, ils plaisent au moins comme images & comme imitations. (*L'abbé MALLET.*)

Dans cet article, on n'exige de cette espèce de fable d'autre vraisemblance que la justesse de l'allusion avec les objets dont elle est l'image; & la preuve qu'elle peut se passer, dit-on, de la vraisemblance des mœurs, *c'est qu'on y voit, sans en être touché, le lion faisant une société de chasse avec trois animaux qui ne se trouvent jamais dans sa compagnie, & qui ne sont ni carnassiers ni chasseurs:*

Vacca, & capella, & patiens ovis injuriæ, &c.

C'est l'idée de feu M. de la Barre, à laquelle l'abbé Mallet a pleinement accédé.

Il est bien étrange que, parce que Phèdre & la Fontaine, après lui, auront manqué une fois d'observer dans l'*Apologue* la convenance des mœurs, on fasse une règle de cette faute, & qu'on la donne pour le caractère du genre, tandis que cent autres fables prouvent l'attention & le soin que Phèdre & la Fontaine ont mis à observer les mœurs réelles ou idéales des animaux, & que cette vérité naïve fait pour tous les esprits le plus grand charme de leurs peintures.

Les animaux parlent dans l'*Apologue*, voilà ce qui est donné à la fiction; ils parlent selon leur caractère connu ou supposé, voilà la vérité relative ou la vraisemblance; & toutes les fois qu'on y manquera, on s'éloignera de la nature & des vrais principes de l'art, dont l'illusion est le moyen. *Voyez* FABLE. (*M. MARMONTEL.*)

APOPHTHEGME. s. m. C'est une sentence courte, énergique, & instructive, prononcée par quelque homme de poids & de considération, ou faite à son imitation. Tels sont les *Apophthegmes de Plutarque*, ou ceux des anciens rassemblés par *Lycosthènes*.

Ce mot est dérivé du grec φθέγγομαι, *parler*, l'*Apophthegme* étant une parole remarquable. Cependant parmi les *Apophthegmes* qu'on a recueillis des anciens, tous, pour avoir la brièveté des sentences, n'en ont pas toujours le poids. (*L'abbé MALLET.*)

(N.) APORIE. s. f. Ce mot est grec; ἀπορία (*inopia consilii*), de l'adjectif ἄπορος (*invius*): RR. ἀ privatif, & πόρος (*meatus*). L'*Aporie*, chez certains rhéteurs, n'est rien autre chose que la figure à laquelle nous donnons plus communément le nom de *Dubitation*; & en effet un hommme qui doute semble ne trouver aucune voie pour se tirer de l'incertitude où il est.

Ce mot a l'air plus savant; mais par là même il est moins clair que celui de *Dubitation*, qui approche plus de notre langage. *Voyez* DUBITATION. (*M. BEAUZÉE.*)

•APOSIOPÈSE. ſ. f. C'eſt la figure de penſée ou de ſtyle, plus connue parmi nous ſous le nom de *Réticence. Voyez* ce mot. Les deux termes ſignifient également *Omiſſion par ſilence:* Α'ποσιώπησις, de ἀπὸ (*poſt*), & de σιωπάω (*ſileo*); ce qui s'explique très-bien par *Poſteriorum* ou *ſequentium ſilentium*. Mais celui des deux termes qui eſt plus au goût de notre langue, y rend l'autre aſſez inutile. (*M.* Beauzée.)

(N.) APOSTROPHE. ſ. f. Figure de penſée ou de ſtyle par mouvement, eſpèce de Proſopopée, (*Voyez* ce mot), par laquelle on paroît perdre de vûe ceux à qui l'on parle, pour adreſſer tout à coup la parole à Dieu, aux eſprits céleſtes ou infernaux, à la terre, à des perſonnes abſentes, aux morts, à des êtres inanimés, ou même à des êtres métaphyſiques. Α'ποςροφὴ (*averſio*, détour); de ἀπὸ (*à*, *ab*), & de ςρέφω (*verto*.)

Dans l'Oraiſon funèbre de la ducheſſe d'Orléans, Boſſuet adreſſe tout à coup la parole à cette illuſtre morte, puis à Dieu & aux anges. « Princeſſe, dont » la deſtinée eſt ſi grande & ſi glorieuſe, faut-il » que vous naiſſiez en la puiſſance des ennemis de » votre maiſon? O Éternel! veillez ſur elle. Anges » ſaints! rangez à l'entour vos eſcadrons inviſibles, » & faites la garde autour du berceau d'une prin» ceſſe ſi grande & ſi délaiſſée. » Cette *Apoſtrophe* a un effet admirable pour exciter l'inquiétude & la compaſſion des auditeurs en faveur de la princeſſe, l'orateur montrant qu'il en eſt lui-même ſi pénétré, qu'il croit devoir lui chercher du ſecours juſques dans le ciel.

Voici une belle *Apoſtrophe*, ſuggérée au Pſalmiſte par une juſte indignation, & en même temps par un zèle éclairé (*Pſ.* xciij. 3-9.); le Prophète parle directement à Dieu, puis il adreſſe ſubitement la parole aux impies dont il ſe plaint:

Uſque quo peccatores, Domine, uſque quo peccatores gloriabuntur?	Juſques à quand, Seigneur, juſques à quand les pécheurs ſe glorifieront-ils?
Effabuntur & loquentur iniquitatem, loquentur omnes qui operantur injuſtitiam?	Juſques à quand tous les ouvriers d'iniquité ſe répandront-ils en vains diſcours & prêcheront-ils l'injuſtice?
Populum tuum, Domine, humiliaverunt, & hæreditatem tuam vexaverunt;	Ils ont, Seigneur, humilié votre peuple, & opprimé votre héritage;
Viduam & advenam interfecerunt, & pupillos occiderunt;	Ils ont maſſacré la veuve & l'étranger, & mis à mort les orphelins;
Et dixerunt: Non videbit Dominus, nec intelliget Deus Jacob.	Et ils ont dit: *Le Seigneur ne le verra pas, & le Dieu de Jacob n'y prendra point garde.*
Intelligite, Inſipientes in populo; & ſtulti aliquando ſapite:	Faites-y attention, Malheureux; qui n'êtes connus du peuple que par vos erreurs; & à votre folie ſubſtituez enfin des idées plus ſages.
Qui plantavit aurem, non audiet? aut qui finxit oculum, non conſiderat?	Quoi! celui qui a fait l'oreille, n'entendra pas? ou celui qui a formé l'œil, ne voit pas?

Cette *Apoſtrophe* eſt tout à la fois vive & ſublime, raiſonnable & digne dans tous les temps de la plus ſérieuſe attention.

Phèdre, dans la belle tragédie de ſon nom (IV. *vj*), tourmentée par ſon amour inceſtueux pour Hippolyte, animée par la vengeance contre Aricie ſa rivale, déchirée par les remords, & en proie à la honte de ſes déſordres, oublie qu'elle eſt devant Oénone ſa confidente, & ſe fait à elle-même les reproches les plus ſanglants au moment même qu'elle vient de projeter de nouveaux crimes:

Que fais-je? où ma raiſon ſe va-t-elle égarer?
Moi jalouſe? & Théſée eſt celui que j'implore!
Mon époux eſt vivant, & moi je brûle encore!
Pour qui? Quel eſt le cœur où prétendent mes vœux?
Chaque mot ſur mon front fait dreſſer mes cheveux.
Mes crimes déſormais ont comblé la meſure:
Je reſpire à la fois l'inceſte & le parjure;
Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le ſang innocent brûlent de ſe plonger.
Miſérable, & je vis! & je ſoutiens la vûe
De ce ſacré Soleil dont je ſuis deſcendue!
J'ai pour aïeul le père & le maître des dieux;
Le ciel, tout l'univers eſt plein de mes aïeux:
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale:
Mais que dis-je? mon père y tient l'urne fatale;
Le ſort, dit-on, l'a miſe en ſes ſévères mains;
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah! combien frémira ſon ombre épouvantée
Lorſqu'il verra ſa fille, à ſes yeux préſentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers!

Ici Phèdre, pleine de cette dernière idée, oublie tout, s'oublie en quelque ſorte elle-même, & ne voit plus que le redoutable Minos, à qui elle adreſſe la parole; & c'eſt alors que commence l'*Apoſtrophe:*

Que diras-tu, mon Père, à ce ſpectacle horrible?
Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible;
Je crois te voir, cherchant un ſupplice nouveau,
Toi-même de ton ſang devenir le bourreau.
Pardonne! un dieu cruel a perdu ta famille;
Reconnois ſa vengeance aux fureurs de ta fille.
Hélas! du crime affreux dont la honte me ſuit
Jamais mon triſte cœur n'a recueilli le fruit!
Juſqu'au dernier ſoupir de malheurs pourſuivie,
Je rends dans les tourments une pénible vie.

Eſt-il poſſible de faire une peinture plus intéreſſante & plus ſublime des remords déchirants d'un cœur criminel ? C'eſt l'*Apoſtrophe* ſurtout qui en décide l'énergie. Mais paſſons à des exemples où l'on porte la parole à des êtres inſenſibles.

Dans l'Oraiſon funèbre de Turenne, Fléchier donne tout à coup à ſon diſcours une dignité, une nobleſſe ſurprenante par les *Apoſtrophes* accumulées que l'on va voir :

« Villes, que nos ennemis s'étoient déja partagées, vous êtes encore dans l'enceinte de notre » Empire. Provinces, qu'ils avoient déja ravagées » dans le déſir & dans la penſée, vous avez encore » recueilli vos moiſſons. Vous durez encore, Places » que l'art & la nature ont fortifiées, & qu'ils » avoient deſſein de démolir ; & vous n'avez tremblé que ſous des projets frivoles d'un vainqueur » en idée, qui comptoit le nombre de nos ſoldats, & qui ne ſongeoit pas à la ſageſſe de leur » capitaine. »

Égine avertit Clytemneſtre, que c'eſt Ériphile qui a dénoncé ſa fuite aux grecs ; ce qui met le comble au déſeſpoir de cette princeſſe, déja outrée de douleur de ce qu'on va immoler ſa fille : dans ſa fureur elle s'adreſſe, par une ſuite d'*Apoſtrophes*, à tout ce qu'elle croit pouvoir venger ou même arrêter la conſommation du ſacrifice qu'elle déteſte (*Iphigénie*. V. 4) :

O Monſtre, que Mégère en ſes flancs a porté !
Monſtre, que dans nos bras les enfers ont jeté !
Quoi ! tu ne mourras point? Quoi ! pour punir ſon crime...
Mais où va ma douleur chercher une victime ?
Quoi ! pour noyer les grecs & leurs mille vaiſſeaux,
Mer, tu n'ouvriras pas tes abîmes nouveaux ?
Quoi ! lorſque, les chaſſant du port qui les recèle,
L'Aulide aura vomi leur flotte criminelle,
Les vents, les mêmes vents, ſi long temps accuſés,
Ne te couvriront pas de ſes vaiſſeaux briſés ?
Et toi, Soleil, & toi, qui dans cette contrée
Reconnois l'héritier & le vrai fils d'Atrée ;
Toi, qui n'oſas du père éclairer le feſtin ;
Recule, ils t'ont appris ce funeſte chemin.
Mais cependant, o Ciel ! o Mère infortunée !
De feſtons odieux ma fille couronnée
Tend la gorge aux couteaux par ſon père apprêtés :
Calchas va dans ſon ſang... Barbares, arrêtez ;
C'eſt le pur ſang du dieu qui lance le tonnère.

L'*Apoſtrophe*, ſur tout quand elle s'adreſſe aux êtres inſenſibles & inanimés, eſt un tour ſpécialement propre à la plus ſublime Éloquence : parce que, pour oublier en quelque ſorte l'auditeur, il faut que l'orateur ſoit comme emporté hors de lui-même par la violence de quelque paſſion ; & qu'il ne doit jamais parler que le langage de la raiſon, à moins que la raiſon elle-même ne ſoit fondée à ſe paſſionner. De là vient que l'Éloquence des magiſtrats qui ſont la fonction de partie publique, eſt ſans paſſions & dénuée de tout mouvement ; leur devoir eſt d'apprécier le pour & le contre au poids du ſanctuaire, & de ne mettre de la force que dans leur raiſonnement. Le champ du prédicateur eſt plus vaſte ; il traite des plus grands intérêts, des intérêts de l'éternité : encore doit-il être bien circonſpect dans l'uſage des grandes figures. L'*Apoſtrophe*, par exemple, doit être préparée par des émotions plus douces ; & ce n'eſt que quand l'auditeur a pu s'appercevoir qu'il cédoit à une pente, qu'on peut accélérer ſon mouvement & l'entrainer avec violence. Au reſte, l'uſage de cette figure & de toutes celles du même genre doit être peu fréquent : de grandes ſecouſſes trop répétées fatigueroient enfin ; & quant à l'*Apoſtrophe*, l'auditeur n'aimeroit pas qu'on le perdît trop ſouvent de vûe, & qu'on parût ou l'oublier ou le dédaigner. (*M.* Beauzée.)

(N.) Rien de plus commun, dans les livres que l'on nous donne pour claſſiques, que le manque d'exactitude dans les définitions & de juſteſſe dans les exemples. Longin, en citant de Démoſthène un mouvement oratoire vraiment ſublime, a dit : *Par cette forme de ſerment, que j'appellerai ici* Apoſtrophe, *il défie*, &c. Longin ne penſoit pas alors à définir rigoureuſement l'*Apoſtrophe* : le ſublime étoit ſon objet. Il ne falloit donc pas, ſur la foi de Longin, donner pour *Apoſtrophe* ce qui n'en eſt pas une. Et qui ne ſait que cette figure, ou ce mouvement oratoire, conſiſte à détourner tout à coup la parole, & à l'adreſſer, non plus à l'auditoire ou à l'interlocuteur, mais aux abſents, aux morts, aux êtres inviſibles ou inanimés, & le plus ſouvent à quelqu'un ou à quelques-uns des aſſiſtants. Or dans le ſerment de Démoſthène il n'y a rien de détourné : il s'adreſſe aux athéniens.

» Non, non, leur dit-il, en vous chargeant du » péril, (de la guerre contre Philippe) pour la » liberté univerſelle & pour le ſalut commun, » vous n'avez point failli. Non ! j'en jure par » ceux de vos ancêtres qui bravèrent les hazards à Marathon ; & par ceux qui ſoutinrent le » choc à la bataille de Platée, & par ceux qui ſur » mer livrèrent les combats de Salamine & d'Artémiſe, & par un grand nombre d'autres qui repoſent dans les tombeaux publics »

Si dans ce moment Démoſthène eût employé l'*Apoſtrophe*, il auroit dit : Je vous en atteſte, ou J'en jure par vous, illuſtres Morts, *&c.* Mais ce tour, plus artificiel & plus commun, auroit été moins beau. Et en effet, ce n'eſt pas dans le fort d'une argumentation auſſi ſerrée que l'eſt celle de Démoſthène dans cet endroit de ſon apologie, ce n'eſt point là que l'orateur doit lâcher priſe & ſe deſſaiſir de ſes juges pour s'adreſſer aux abſents ou aux morts.

Dans ces moments c'eſt la partie adverſe qu'on attaque, c'eſt un témoin préſent que l'on atteſte, c'eſt un accuſateur qu'on preſſe, ou un protecteur

qu'on implore, c'eſt quelquefois ſes juges mêmes qu'on met en cauſe & qu'on prend à témoin. Ainſi, dans la harangue que je viens de citer, ſoit que Démoſthène provoque ſon adverſaire & lui demande: » Pour quoi voulez-vous, Eſchine, qu'on vous ré- » pute? pour l'ennemi de la république ou pour » le mien? « Soit qu'il interroge ſes juges & qu'il leur demande à eux-mêmes: » Qui empêcha que » l'Helleſpont ne tombât ſous une domination étran- » gère? Vous, Meſſieurs. Or, quand je dis vous, » je dis la république. Mais qui conſacroit au ſalut » de la république ſes diſcours, ſes conſeils, ſes » actions? Qui ſe dévouoit totalement pour elle? » Moi. » Le mouvement oratoire eſt vif, preſſant, irréſiſtible.

Quelquefois l'*Apoſtrophe* eſt double; & les deux mouvements, ſe ſuccédant avec rapidité, donnent à l'Éloquence le plus haut degré de chaleur. Tel eſt contre Ariſtogiton, cet endroit du même orateur, rappelé par Longin: « Il ne ſe trouvera perſonne » entre vous, Athéniens, qui ait du reſſentiment & » de l'indignation de voir un impudent, un infâ- » me, violer inſolemment les choſes les plus ſain- » tes! Un ſcélérat, dis-je, qui... O le plus mé- » chant de tous les hommes! Rien n'aura pu arrêter » ton audace effrénée »! *&c.*

J'ai cité ailleurs la plus belle des *Apoſtrophes* de Cicéron. *Quid enim, Tubero, tuus ille diſtrictus in acie pharſalicâ gladius agebat?* Mais cette figure ſe reproduit à chaque inſtant dans ſes harangues. Je ne ſais pas pourquoi nous le citons en détail: il faut le lire tout entier, & le relire après l'avoir lu. Tantôt on le verra prendre à la gorge ſon adverſaire, le terraſſer, le couvrir d'opprobre, & après l'avoir foulé aux pieds & traîné dans la fange, l'abandonner avec mépris à l'indignation publique; c'eſt ainſi qu'il traite Piſon: tantôt s'adreſſer à ſes juges, comme dans la défenſe de Milon, & invoquer leur témoignage; *Sed quid ego argumentor? quid plura diſputo? Te, Q. Petilli, appello, optimum & fortiſſimum civem; te, M. Cato, teſtor; quos mihi divina quædam ſors dedit judices*: tantôt s'adreſſer à ſon client & le mettre en ſcène; *Te quidem, Milo, quod iſto animo es* (*ſcilicet fortiſſimo*) *ſatis laudare non poſſum: ſed quo eſt iſta magis divina virtus, eo majore à te dolore divellor*: tantôt enfin, chercher dans l'auditoire des amis & des défenſeurs; *Vos, vos appello, fortiſſimi Viri, qui multum pro republicâ ſanguinem effudiſtis; vos in viri & in civis invicti appello periculo, Centuriones, voſque, Milites: vobis non ſolum inſpectantibus, ſed etiam armatis & huic judicio præſidentibus, hæc tanta virtus ex hâc urbe expelletur? exterminabitur? projicietur?*

Voilà le véritable genre de l'*Apoſtrophe* oratoire. Celle qui s'adreſſe aux abſents, aux morts, aux êtres inviſibles ou inanimés, peut-être pathétique, lorſque le ſujet la ſoutient & que la ſituation l'inſpire; mais elle eſt beaucoup moins preſſante, & le plus ſouvent elle tient de la déclamation.

Sa place naturelle c'eſt la Poéſie paſſionnée

Que diras-tu, mon Père, à ce ſpectacle horrible?
(*Phèdre.*)

Manes de mon amant, j'ai donc trahi ma foi?
(*Alzire.*)

Dulces Exuviæ, dum fata Deuſque ſinebant,
Accipite hanc animam, meque his exolvite curis.
(Didon.)

Elle interrompt le dialogue, ſe mêle au récit & l'anime, s'échappe à tous moments d'un cœur que poſſede l'amour, la jalouſie, la colère, l'indignation, *&c.* Elle ſoulage auſſi la douleur plaintive & ſolitaire; & c'eſt l'expreſſion la plus familière & la plus touchante de cette mélancolie qui ſe nourrit de ſouvenirs & de regrets. (*M. MARMONTEL.*)

APOSTROPHE, *ſ. m.* C'eſt auſſi un terme de *Grammaire*; il vient de ἀπόστροφος, ſubſtantif maſculin, d'où les latins ont fait *Apoſtrophus* pour le même uſage. R. ἀποστρέφω, *averto*, je détourne, j'ôte.

L'uſage de l'*Apoſtrophe*, en grec, en latin, & en françois, eſt de marquer le retranchement d'une voyelle à la fin d'un mot pour la facilité de la prononciation. Le ſigne de ce retranchement eſt une petite virgule que l'on met au haut de la conſonne, & à la place de la voyelle qui ſeroit après cette conſonne s'il n'y avoit point d'*Apoſtrophe*: ainſi, on écrit en latin *men'* pour *me-ne? tanton'* pour *tanto-ne?*

.... *Tanton' me crimine dignum?*
(Virg. Æneïd. V. 668.)

..... *Tanton' placuit concurrere motu?*
(Æneïd. XII. 503.)

Viden' pour *vides-ne? aïn* pour *aïs-ne? dixtin'* pour *dixiſti-ne?* & en françois, *grand'meſſe*, *grand'mère*, *pas grand'choſe*, *grand'peur.*

Ce retranchement eſt plus ordinaire, quand le mot ſuivant commence par une voyelle.

En françois, l'*e* muet ou féminin eſt la ſeule voyelle qui s'élide toujours devant une autre voyelle, au moins dans la prononciation: car dans l'écriture, on ne marque l'éliſion par l'*Apoſtrophe* que dans les monoſyllabes *je, me, te, ſe, le, que, de, ne*, & dans *juſque* & *quoique*; *quoiqu'il arrive.* Ailleurs on écrit l'*e* muet quoiqu'on ne le prononce pas: ainſi, on écrit, *une armée en bataille*, & on prononce *un' armé' en bataille.*

L'*a* ne doit être ſupprimé que dans l'Article & dans le pronom *la* [qui au fond eſt encore le même Article]; l'*ame*, l'*Égliſe*, *je l'entends* pour *je la entends.* On dit *la onzième*, ce qui eſt peut-être venu de ce que ce nom de nombre s'écrit ſouvent en chiffre, *le XI roi*, *la XI lettre.* Les enfants diſent *m'amie*, & le peuple dit auſſi *m'amour.*

L'*i* ne ſe perd que dans la conjonction *ſi* devant le pronom maſculin, tant au ſingulier qu'au pluriel;

s'il

s'il vient, *s'ils viennent*; mais on dit *ſi elle vient*, *ſi elles viennent*.

L'*u* ne s'élide point : *il m'a paru étonné*. J'avoue que je ſuis toujours ſurpris quand je trouve dans de nouveaux livres, *viendra-t'il*, *dira-t'il* : ce n'eſt pas là le cas de l'*Apoſtrophe*, il n'y a point là de lettre élidée ; le *t* en ces occaſions n'eſt qu'une lettre euphonique, pour empécher le bâillement à la rencontre des deux voyelles ; c'eſt le cas du tiret ou diviſion : on doit écrire *viendra t-il*, *dira-t-il*. Les protes ne liſent-ils donc point les Grammaires qu'ils impriment ?

Tous nos Dictionnaires françois ſont le mot *Apoſtrophe* du genre féminin : il devroit pourtant être maſculin, quand il ſignifie ce ſigne qui marque la ſuppreſſion d'une voyelle finale. Après tout, on n'a pas occaſion dans la pratique de donner un genre à ce mot en françois : mais c'eſt une faute à ces Dictionnaires, quand ils ſont venir ce mot de ἀποστροφὴ, qui eſt le nom de la figure. Les Dictionnaires latins ſont plus exacts : Martinius dit, *Apoſtrophe*, R. ἀποστροφὴ, *figura Rhetoricæ* ; & il ajoûte immédiatement, *Apoſtrophus*, R. ἀπόστροφος, *ſignum rejectæ vocalis*. Iſidore (*Origin. I. xviij*), où il parle des figures ou ſignes dont on ſe ſert en écrivant, dit : ἀπόστροφος, *pars circuli dextra*, & *ad ſummam litteram appoſita*, *ſit ita* ', *quâ notâ deeſſe oſtenditur in ſermone ultimas vocales*. (*M.* DU MARSAIS.)

(N.) APOTHÉOSE, DÉIFICATION. *Syn.*

L'*Apothéoſe* eſt la cérémonie par laquelle les empereurs romains étoient, après leur mort, tranſmis au nombre des dieux : c'eſt ſur cette idée que quelqu'un a fait l'*Apothéoſe* de mlle. de Scudéri, & que nous canoniſons nos ſaints.

La *Déification* eſt l'acte d'une imagination ſuperſtitieuſe & craintive, qui ſuppoſe la divinité où il n'y a que la créature, & qui, en conſéquence, lui rend un culte de religion. Les hommes, avant la rédemption, *déifioient* tout, juſqu'aux bœufs & aux oignons. (*L'abbé* GIRARD.)

* APPARAT, ſ. m. *Littérature*. Ce terme eſt uſité comme titre de pluſieurs livres diſpoſés en forme de Catalogue, de Bibliothèque, de Dictionnaire, &c. pour la commodité des études. *Voyez* DICTIONNAIRE.

Ces ouvrages ont le nom d'*Apparats*, à cauſe de leur deſtination à une fin particulière.

L'*Apparat* ſur Cicéron eſt une eſpèce de Concordance ou de Recueil alphabétique de phraſes cicéroniennes.

L'*Apparat* ſacré de Poſſevin eſt un Recueil alphabétique des noms de toutes ſortes d'auteurs eccléſiaſtiques, avec les titres de leurs ouvrages : il fut imprimé en 1611 en trois volumes.

L'*Apparat* poétique du P. Vanière eſt un Recueil alphabétique des mots latins marqués de leur quantité, accompagnés d'exemples tirés des poètes latins : c'eſt un ſecours préparé à ceux qui commencent à faire des vers latins.

On a donné le nom d'*Apparat* royal, à un Dictionnaire françois-latin deſtiné aux écoliers qui apprennent la langue latine. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) APPÂT, LEURRE, PIÈGE, EMBUCHE. *Syn.*

On montre les deux premiers, & l'on cache les deux derniers dans la même vûe.

L'*Appât* & le *Leurre* agiſſent, pour nous tromper : l'un, ſur le cœur, par les attraits ; l'autre, ſur l'eſprit, par les fauſſes apparences. Le *Piège* & l'*Embuche*, ſans agir ſur nous, attendent que nous y donnions : on eſt pris dans l'un, ſurpris par l'autre ; & ils ne ſuppoſent de notre part ni mouvement de cœur ni erreur de jugement, mais ſeulement de l'ignorance ou de l'inattention. (*L'abbé* GIRARD.)

APPELLATIF, IVE adj. *Grammaire*. Du latin *Appellativus*, qui vient d'*appellare*, appeler, nommer. Le nom *appellatif* eſt oppoſé au nom propre. Il n'y a en ce monde que des êtres particuliers, *le ſoleil*, *la lune*, *cette pierre*, *ce diamant*, *ce cheval*, *ce chien*. On a obſervé que ces êtres particuliers ſe reſſembloient entre eux par rapport à certaines qualités ; on leur a donné un nom commun à cauſe de ces qualités communes entre eux. Ces êtres qui végètent, c'eſt à dire, qui prennent nourriture & accroiſſement par leurs racines, qui ont un tronc, qui pouſſent des branches & des feuilles, & qui portent des fruits ; chacun de ces êtres, dis-je, eſt appelé d'un nom commun *Arbre* : ainſi, *Arbre* eſt un nom *appellatif*.

Mais un tel arbre, cet arbre qui eſt devant mes fenêtres, eſt un individu d'arbre, c'eſt à dire, un arbre particulier.

Ainſi, le nom d'*Arbre* eſt un nom *appellatif*, parce qu'il convient à chaque individu particulier d'arbre ; je puis dire de chacun qu'il eſt *arbre*.

Par conſéquent le nom *appellatif* eſt une ſorte de nom adjectif, puiſqu'il ſert à qualifier un être particulier.

Obſervez qu'il y a deux ſortes de noms *appellatifs* : les uns qui conviennent à tous les individus ou êtres parriculiers de différentes eſpèces ; par exemple, *Arbre* convient à tous les *noyers*, à tous les *orangers*, à tous les *oliviers*, &c. alors on dit que ces ſortes de noms *appellatifs* ſont des noms de *genre*.

La ſeconde ſorte de noms *appellatifs* ne convient qu'aux individus d'une eſpèce ; tels ſont *noyer*, *olivier*, *oranger*.

Ainſi, *Animal* eſt un nom de genre, parce qu'il convient à tous les individus de différentes eſpèces ; car je puis dire, ce *chien* eſt un animal bien careſſant, cet *éléphant* eſt un gros animal, &c. *Chien*, *éléphant*, *lion*, *cheval*, &c. ſont des noms d'eſpèces.

Les noms de genre peuvent devenir noms d'eſpèces, ſi on les renferme ſous des noms plus étendus; par exemple, ſi je dis que l'*arbre* eſt un *être* ou une *ſubſtance*, que l'*animal* eſt une *ſubſtance :* de même le nom d'eſpèce peut devenir nom de genre, s'il peut être dit de diverſes ſortes d'individus ſubordonnés à ce nom; par exemple, *Chien* ſera un nom d'eſpèce par rapport à *animal;* mais *Chien* deviendra un nom de *genre* par rapport aux différentes eſpèces de chiens; car il y a des chiens qu'on appelle *dogues*, d'autres *limiers*, d'autres *épagneuls*, d'autres *braques*, d'autres *mâtins*, d'autres *barbets*, &c. Ce ſont là autant d'eſpèces différentes de chiens. Ainſi, *Chien*, qui comprend toutes ces eſpèces, eſt alors un nom de genre par rapport à ces eſpèces particulières, quoiqu'il puiſſe être en même temps nom d'eſpèce, s'il eſt conſidéré relativement à un nom plus étendu, tel qu'*Animal* ou *Subſtance ;* ce qui fait voir que ces mots *Genre*, *Eſpèce*, ſont des termes métaphyſiques qui ne ſe tirent que de la manière dont on les conſidère. (*M. du Marsais.*)

(N.) APPELER, ÉVOQUER, INVOQUER. *Syn.*

Nous *appelons* les hommes & les animaux qui vivent avec nous & autour de nous ſur la terre. Nous *évoquons* les manes des morts & les eſprits infernaux, dont le ſéjour eſt censé être dans le ſein de la terre. Nous *invoquons* la Divinité, les Saints, les Puiſſances céleſtes, & tout ce que nous regardons comme au deſſus de nous, ſoit par l'habitation dans les cieux, ſoit par la dignité & le pouvoir ſur la terre.

On *appelle* ſimplement par le nom, ou en faiſant ſigne de venir. On *évoque* par des preſtiges, ſoit paroles, ſoit actions myſtérieuſes. On *invoque* par les vœux & par la prière.

Tel qui vous *appelle* à ſon ſecours, ne viendroit pas au vôtre. L'uſage d'*évoquer* les morts dans le paganiſme, n'étoit fondé que ſur ce qu'on les croyoit capables de répondre aux vivants. *Invoquer* Apollon & les muſes, c'eſt exciter ſon imagination & tâcher de la monter ſur le ton de l'ouvrage qu'on entreprend. La meilleure manière d'*invoquer* ſon ange gardien, eſt de ſa rappeler les maximes de ſageſſe & les règles de prudence qui doivent nous conduire. (*L'abbé Girard.*)

(N.) APPLAUDISSEMENTS, LOUANGES. *Synonymes.*

Quoique ces deux mots s'appliquent également aux choſes & aux perſonnes : il me ſemble cependant voir, dans les *Applaudiſſements*, un acceſſoire qui les rend plus propres aux choſes, ſoit actions, ſoit diſcours; & je remarque, dans les *Louanges*, un rapport plus particulier aux perſonnes.

On *applaudit* en public & au moment que l'action ſe paſſe ou que le diſcours eſt prononcé. On *loue*, dans toutes ſortes de circonſtances, les perſonnes abſentes, ainſi que les perſonnes préſentes; & non ſeulement en conſéquence de ce qu'elles ont fait ou dit, mais encore en conſéquence des talents qu'elles ont acquis, & des qualités, ſoit de l'ame ſoit du corps, dont la nature les a gratifiées.

Les *Applaudiſſements* partent de la ſenſibilité que nous font les choſes; une ſimple acclamation, un battement de mains ſuffiſent pour les exprimer. Les *Louanges* ſont ſuppoſées avoir leur ſource dans le diſcernement de l'eſprit; elles ne peuvent être énoncées que par la parole.

On eſt toujours flatté des *Applaudiſſements*, de quelque façon qu'ils ſoient donnés; il ſe trouve même des gens qui les recherchent par la voie des cabales. Il n'en eſt pas ainſi des *Louanges* : elles ne plaiſent qu'autant qu'elles paroiſſent ſincères & qu'elles ſont délicates; l'apprêt & la trivialité en diminuent le mérite; on en craint de plus l'ironie. *V.* Eloge, Louange. *Syn.* (*L'abbé Girard.*)

(N.) APPLICATION. (*Bell. Lett.*) Nouvel emploi d'un paſſage, ſoit de proſe, ſoit de poéſie.

Plus le nouveau ſens, ou le nouveau rapport que l'*Application* donne au paſſage, eſt éloigné de ſon ſens primitif, plus l'*Application* eſt ingénieuſe, lorſqu'elle eſt juſte. Ce fut ainſi qu'à un philoſophe perſécuté, on appliqua ce beau vers de Virgile :

Quæſivit cœlo lucem, ingemuitque repertâ.

De tous les jeux de l'eſprit, l'*Application* eſt peut-être celui où il brille le plus, par la juſteſſe, la fineſſe, la ſingularité piquante, & ſur tout par l'apropos de ces rencontres heureuſes, eſpèces de haſards qui n'arrivent qu'à lui.

L'archevêché de Paris venoit d'être érigé en pairie. Les ducheſſes, en corps allèrent en faire compliment à l'archevêque de Harlai, l'un des plus beaux hommes de ſon temps. « Monſeigneur, lui » dit celle qui portoit la parole, les brebis vien- » nent féliciter leur paſteur de ce qu'on a cou- » ronné ſa houlette. » L'archevêque en regardant ces dames, dit à ſa cour ſacerdotale :

Formoſi pecoris cuſtos.

Madame de Bouillon, qui ſavoit le latin, répliqua :

Formoſior ipſe.

L'abbé de Villeroi n'avoit pu obtenir des chanoines de Lyon d'être reçu dans leur chapitre. Le roi le fit archevêque de Lyon; & le chapitre lui rendit les devoirs accoutumés. Villeroi voulut ſe prévaloir de ſon avantage, & leur dit : *Lapidem quem reprobaverunt ædificantes, hic factus eſt in caput anguli.* L'un des chanoines lui répondit, par le verſet ſuivant du pſeaume 117 : *A domino factum eſt iſtud, & eſt mirabile in oculis noſtris.*

Il fut un temps où il étoit permis, en chaire, de citer des auteurs profanes. Le P. Arnoux, jéſuite, confeſſeur de Louis XIII, en prêchant la paſſion, vit entrer la reine, Marie de Médicis, & obligé

de recommencer, selon l'usage, il lui adressa ce vers de Virgile :

Infandum, Regina, jubes renovare dolorem.

L'emblême de Louis XIV étoit, comme on sait, le soleil. Le jésuite Bouhours prétendoit même que *depuis que le roi avoit pris un soleil pour son symbole, & qu'il s'étoit approprié ce bel astre, pour parler de la sorte, les personnes un peu éclairées prenoient le soleil pour lui.* Quoi qu'il en soit, Louis XIV avoit été instruit de ce qui se tramoit en Angleterre en faveur du prince d'Orange, & il en avoit averti le roi Jacques II, qui n'avoit pas voulu le croire. Mais quand l'évènement justifia l'avis qu'il avoit négligé, on dit que Jacques s'écria :

Solem quis dicere falsum
Audeat ? ille etiam cæcos instare tumultus
Sæpè monet, fraudemque, & operta tumescere bella.

Voilà sans contredit une des plus belles *Applications* qui se soient jamais faites, mais une présence d'esprit bien étrange dans un roi menacé de perdre sa couronne !

Ce même Jacques II nous rappelle le malheur de la Hogue, & la réponse trop heureuse que firent les anglois aux flatteurs de Louis XIV. Les flatteurs avoient imaginé une médaille, où Louis XIV étoit représenté sous la figure de Neptune, menaçant les vents, avec cette légende, *Quos ego.* Le combat fut perdu ; & toute l'habileté de Tourville, & toute la valeur des françois, ne purent empêcher qu'on ne succombât sous le nombre. Alors les anglois, à leur tour, firent frapper une médaille, dont l'emblême étoit aussi l'image de Neptune, mais avec ces vers pour légende ;

Maturate fugam, regique hæc dicite vestro,
Non illi imperium pelagi :

ils n'ajoutoient pas encore, comme ils ont fait depuis,

Sed mihi sorte datum :

vanité aussi imprudente que celle du *Quos ego.*

Les *Applications* n'ont pas toujours un caractère aussi sérieux. Tout le monde connoît le mot du Régent sur madame d'Averne, l'une de ses maîtresses :

Facilis descensus Averni.

Ce jeu de mots me fait souvenir d'une réplique bien singulièrement heureuse, d'un homme d'esprit qui quelquefois s'amusoit à faire des *rebus.* Quelqu'un disoit de lui, en badinant à sa manière,

Natum rebus *agendis:*

Il répondit ;

Et mihi res, non me rebus *subjungere conor.*

Le cardinal Baronius avoit une dévotion si particulière à Saint Marcel, qu'on ne doutoit pas qu'il n'en prît le nom, s'il arrivoit à la papauté. Un devin lui dit, pour sa bonne aventure :

Si quâ fata aspera rumpas,
Tu Marcellus eris.

Ménage écrivant à madame de Sévigné sur les folies du carnaval, lui disoit, par allusion à la cérémonie des cendres :

Hic motus animorum atque hæc certamina tanta
Pulveris exigui jactu compressa quiescent.

Rappellerai-je ici une gaîté de collège assez curieuse dans son espèce ? Quelque mauvais plaisant ayant fait entrer un âne dans une de nos écoles de théologie, ce fut, parmi les écoliers, à qui traiteroit le nouveau venu avec le plus d'incivilité ; ils firent tant qu'ils le chassèrent. Quand le tumulte fut appaisé, le professeur, (l'abbé L. F.), dit gravement, pour leur apprendre à vivre : *In propria venit & sui eum non receperunt.*

Ce qui donne à l'*Application* le caractère le plus piquant, c'est lorsqu'on emploie un dicton populaire, un proverbe, à cacher la finesse de la pensée ou la malice de l'intention sous l'air de la simplicité.

Un soi-disant homme de Cour offroit *sa protection* à un gentilhomme de Province. *Je l'accepte, Monsieur*, lui dit le gentilhomme : *les petits présents entretiennent l'amitié.*

On disoit devant Fontenelle que Dieu avoit fait l'homme à son image. Vous savez sa réponse : *L'homme le lui rend bien.*

Made D. D. entendant raconter que Saint Denis, après qu'on lui eut coupé la tête, la porta dans ses mains à deux lieues de distance : *Je n'ai pas de peine à le croire*, dit-elle : *il n'y a que le premier pas qui coute.*

La même ayant ouï dire qu'une femme de sa connoissance avoit repris la fantaisie de coucher avec son mari, *C'est peut-être*, dit-elle, *une envie de femme grosse.*

Le talent des *Applications* suppose, avec un esprit juste, subtil, & prompt, une mémoire richement meublée. Voilà pourquoi Virgile, que tout le monde sait par cœur dès l'enfance, est, de tous les auteurs profanes, celui dont on a fait le plus & de plus heureuses *Applications.*

A l'égard des livres saints, on sait l'usage qu'en ont fait la Morale & l'Éloquence de la chaire. Parmi les *Applications* de ce genre, on cite avec raison le texte de l'Oraison funèbre de Turenne, *Fleverunt eum omnis turba Israël planctu magno, &c.* Et le texte de l'Oraison funèbre du Duc & de la Duchesse de Bourgogne, où le père de la Rue appliqua si heureusement au désastre de 1712, ce passage de Jérémie. » Pourquoi vous attirez-vous » par vos péchés un tel malheur, que de voir » enlever par la mort, du milieu de vous, l'é» poux, l'épouse, & l'enfant. » *Quare facitis malum grande contra animas vestras, ut intereat, ex*

vobis, vir, mulier, & parvulus, de medio Judæ. (*M. Marmontel.*)

(N.) APPLICATION, MEDITATION, CONTENTION. *Syn.*

Ce sont différents degrés de l'*Attention* que donne l'ame aux objets dont elle s'occupe : de manière qu'*Attention* est le terme générique, & les trois autres énoncent des idées spécifiques.

L'*Application* est une *Attention* suivie & sérieuse; elle est nécessaire pour connoître le tout. *La Méditation* est une *Attention* détaillée & réfléchie ; elle est indispensable pour connoître à fond. La *Contention* est une *Attention* forte & pénible ; elle est inévitable pour démêler les objets compliqués, & pour écarter ou vaincre les difficultés.

L'*Application* suppose la volonté de savoir ; elle exige de l'assiduïté à l'étude. La *Méditation* suppose le désir d'approfondir ; elle exige de l'exactitude dans les détails, & de la justesse dans les comparaisons. La *Contention* suppose de la difficulté ou même de l'importance dans la matière ; elle exige une résolution ferme de ne rien ignorer, & du courage pour n'être ni effrayé des difficultés ni rebuté par la peine.

Le succès de l'*Application* dépend d'une raison saine ; celui de la *Méditation*, d'une raison pénétrante & exercée ; celui de la *Contention*, d'une raison forte & étendue.

Les jeunes gens, comme les autres, sont capables d'*Attention* ; elle ne suppose ni acquis, ni suite, ni effort : mais la légèreté de leur âge & leur inexpérience les empêchent souvent d'avoir de l'*Application* ; l'une, en mettant obstacle à l'assiduïté de leur *Attention* ; l'autre, en leur laissant ignorer l'intérêt qu'ils auroient à savoir. L'art des instituteurs consiste donc à mettre à profit les accès momentanés d'*Attention* que montrent leurs élèves ; à fixer, mais non à forcer, la légèreté qui leur est essencielle ; à saisir, même à faire naître, les occasions de leur faire connoître ou sentir combien il leur seroit avantageux de savoir : si cela ne suffit pas pour les déterminer à l'*Application* ; il faut recourir à la ruse, & les y amener par des motifs présents d'émulation. S'ils ne s'*appliquent* pas comme on pourroit le faire dans un âge plus avancé, il faut les traiter avec indulgence, mais toutefois sans foiblesse : il ne seroit pas juste de vouloir exiger d'eux des *Méditations* profondes, puisqu'elles ne peuvent convenir qu'à des hommes faits, cultivés, & exercés. Ce seroit bien pis de les mettre dans le cas de ne pouvoir se tirer de leur tâche qu'à force de *Contention* : & malheureusement les livres élémentaires qu'on leur met dans les mains sont si mal digérés, si peu lumineux, si éloignés des vrais principes ; la plupart des maîtres qui osent se charger de les instruire, ont si peu d'aptitude pour cette importante fonction ; qu'il n'est guère possible que les germes des talents ne se trouvent, ou étouffés dès leur naissance par un trop juste dégoût, ou rendus stériles par des efforts prématurés. (*M. Beauzée.*)

(N.) APPOSER, APPLIQUER. *Syn.*

On *appose* le scellé. On *applique* une emplâtre sur le mal, des feuilles d'or ou d'argent sur l'ouvrage, un soufflet sur la joue. Ainsi, *Appliquer* se dit pour les choses qu'on impose sur une autre par conglutination ou par forte impression. *Apposer* n'est que du style de pratique ; ou s'il a quelqu'autre usage, alors il regarde ce qu'on adapte à une chose comme partie intégrante du tout : en ce sens on diroit *Apposer* une corniche au reste de la boiserie, le couvercle au coffre, le chapiteau à la colonne. (*L'abbé Girard.*)

(N.) APPOSITION, s. f. Ce mot est purement latin, *Appositio* ; & il est composé de la préposition *ad*, dont le *d* se change en *p* par attraction (*V.* Attraction), & du nom simple *positio* : il signifie donc littéralement *Position auprès de*, *Position ajoutée.*

» L'*Apposition*, dit l'auteur du *Manuel des* » *grammairiens*, se fait quand il y a plusieurs » substantifs mis de suite sans conjonction & en » même cas ; comme *urbs Athenæ* (la ville d'A- » thènes), *Aristoteles philosophus* (le philosophe » Aristote), *Canis sidus* (la Canicule constellation)». Mais selon cette définition, répond M. du Marsais (*Encycl.*) quand on dit *la foi*, *l'espérance*, *la charité*, sont trois vertus théologales ; *S. Pierre*, *S. Mathieu*, *S. Jean*, &c. étoient apôtres : ces façons de parler, qui ne sont que des dénombrements, seroient donc des *Appositions.*

Cette critique est juste & bien fondée ; mais il n'en est pas de même de ce qu'ajoûte le grammairien philosophe quand il dit : » L'*Apposition* » consiste à mettre ensemble sans conjonction deux » noms, dont l'un est un nom propre & l'autre un » nom appellatif, en sorte que ce dernier est pris » adjectivement & le qualificatif de l'autre, comme » on le voit par les exemples : *ardebat Alexim*, » *delicias domini ; urbs Roma*, c'est à dire, *Roma* » (quæ est) *urbs* ; *Flandre*, *théâtre sanglant* ; &c. »

M. du Marsais restreint trop l'*Apposition*, en la bornant au rapprochement de deux noms, l'un propre & l'autre appellatif. Tout le monde reconnoitra l'*Apposition* dans ces vers de la tragédie d'*Alzire* :

Achève ; de ce fer, trésor de tes climats,
Préviens mon bras vengeur, & préviens mon trépas.

Les deux noms *fer* & *trésor* sont réunis par *Apposition*, & aucun des deux n'est un nom propre. *Ce fer*, me dira-t-on, est équivalent à un nom propre, parce que l'article démonstratif *ce* individualise l'idée de *fer*. Mais il est évident que c'est le *fer* en général qui est désigné par l'addition *trésor de tes climats* ; parce qu'il seroit aussi ridicule de donner le nom de *trésor de nos climats*

à une épée qu'on en a tirée, que d'appeler *trésor royal* un louis qu'on y auroit reçu. Voici d'ailleurs un exemple de M. Racine fils (*Poëme de la Religion*), où l'*Appofition* eft auffi vifible & ne laiffe pas lieu à une pareille difficulté,

C'eft dans un foible objet, imperceptible ouvrage,
Que l'art de l'ouvrier me frappe davantage.

Ces mots *imperceptible ouvrage* font mis par *Appofition* à ces autres mots *un foible objet*, qui certainement ne font pas pris dans un fens individuel.

Avec l'idée que M. du Marfais avoit de l'*Appofition*, il ne devoit rectifier celle de l'auteur du *Manuel*, que par fes propres termes. Il avoit d'abord donné en latin une définition qu'il a tronquée en françois: *Appofitio fit*, *quando plura fubftantiva* ad rem eandem pertinentia *ponuntur in eodem cafu fine conjunctione :* ces mots *ad rem eandem pertinentia*, s'ils étoient entrés dans la définition françoife, auroient prèvenu l'objection de l'Encyclopédifte; car *la foi*, *l'efpérance*, *la charité* font trois noms qui n'appartiennent pas à une même chofe, qui ne défignent pas un même objet, qui ne fe rapportent pas à la même idée.

Mais il me femble que dans cet état même, où l'*Appofition* a plus d'étendue que ne lui en donne M. du Marfais, la définition eft encore refferrée dans des bornes trop étroites. C'eft, je crois, une figure de fyntaxe, relative à la plénitude, qui confifte à joindre à un nom, fous les lois de la concordance (*Voyez* CONCORDANCE), un autre nom ou un adjectif avec les dépendances convenables, de manière que cette addition n'ajoûte au premier nom qu'un fens acceffoire purement explicatif, dont la fuppreffion ne puiffe nuire au fens principal.

Qu'on effaye de fupprimer l'*Appofition* dans les exemples cités de Voltaire & de Racine, & l'on verra que le fens principal demeure intact. Il en fera de même de celui-ci de Boileau (*Art. poet.* II. 5, 6.):

Telle, aimable en fon air, mais humble dans fon ftyle,
Doit éclater fans pompe une élégante Idylle.

N'eft-ce pas évidemment par *Appofition*, qu'à l'idée d'une *élégante Idylle*, on ajoûte ces deux autres, *aimable en fon air*, *mais humble dans fon ftyle?* & le fens principal ne feroit-il pas encore le même, quand on diroit fimplement, *telle doit éclater fans pompe une élégante Idylle?*

Cette figure fert quelquefois à reftreindre l'étendue de la fignification d'un nom appellatif jufqu'au fens individuel, fans employer le nom propre; & alors l'individu eft caractérifé par l'union diftinctive des idées rapprochées & rendues plus fenfibles par le nom propre : *le prophête roi* dit la même chofe que *David*; mais la phrafe dèveloppe des idées que le nom propre réveille moins néceffairement & moins clairement.

Quand l'*Appofition* fe fait avec un nom propre, c'eft pour énoncer quelque qualité de l'individu: *Cicéron*, *le prince des orateurs romains*; *le philofophe Defcartes*; *l'élégant Racine*; *le fublime Boffuet.*

Au refte, je ne vois point de néceffité à imaginer une Ellipfe dans l'*Appofition*, comme il plaît à plufieurs grammairiens de le penfer. L'obligation de n'y réunir les mots que fous les lois de la concordance, annonce l'identité des idées; & l'identité n'exige point d'autre lien entre les termes, que celui du rapprochement & de la concordance même. (*M.* BEAUZÉE)

(N.) APPRÉCIER, ESTIMER, PRISER. *Syn.*

Apprécier, c'eft juger du prix courant des chofes dans le commerce de la vente & de l'achat. *Eftimer*, c'eft juger de la valeur réelle & intrinféque de la chofe. *Prifer*, c'eft mettre un prix à ce qui n'en a pas encore, du moins de connu.

Ces trois mots font également d'ufage dans le fens moral ou figuré, & ils confervent à peu près les mêmes caractères de diftinction que dans le littéral. On *apprécie* les perfonnes & les chofes, par la conféquence ou l'inutilité dont elles font dans le commerce de la fociété civile. On les *eftime* par leur propre mérite, foit du cœur foit de l'efprit. On les *prife* par le cas qu'on témoigne en faire, quel qu'en foit le fondement, talent ou fervice.

Les perfonnes vertueufes ne font pas ordinairement *appréciées* à un haut prix, quoiqu'elles foient beaucoup *eftimées*. Celui qui rend le plus de fervice doit être le plus *prifé*. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) APPRENDRE, S'INSTRUIRE. *Syn.*

Il femble qu'on *apprenne* d'un maître, en écoutant fes leçons; & qu'on *s'inftruife* par foi-même, en faifant des recherches.

Il faut plus de docilité pour *apprendre*; & il y a beaucoup plus de peine à *s'inftruire.*

Quelquefois on *apprend* ce qu'on ne voudroit pas favoir: mais on veut toujours favoir les chofes dont on *s'inftruit.*

On *apprend* les nouvelles publiques, par la voix de la renommée. On *s'inftruit* de ce qui fe paffe dans le cabinet, par fes foins & par fon attention à obferver & à s'informer.

Qui fait écouter, fait *apprendre.* Qui fait faire parler, fait *s'inftruire.*

Il arrive fouvent qu'on oublie ce qu'on avoit *appris :* mais il eft rare d'oublier les chofes dont on s'eft donné la peine de *s'inftruire.*

Celui qui *apprend* un art ou une fcience, eft dans l'ordre des écoliers. Celui qui *s'en inftruit*, a le mérite de maître.

Pour devenir habile, il faut commencer par *apprendre* de ceux qui favent; & travailler enfuite à *s'inftruire* foi-même, comme fi on n'avoit rien *appris.* (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) APPROBATION, AGRÉMENT, CONSENTEMENT, RATIFICATION, ADHÉSION. *Syn.*

Termes qui énoncent tous le concours de la volonté d'une perſonne, à l'égard de ce qui dépend de la volonté d'une première.

Approbation eſt celui qui a le ſens le plus général : il ſe rapporte également aux opinions de l'eſprit & aux actes de la volonté ; & peut s'appliquer au préſent, au paſſé, & à l'avenir. *Agrément* ne ſe rapporte qu'aux actes de la volonté, & peut auſſi s'appliquer aux trois circonſtances du temps. *Conſentement* & *Ratification* ſont deux termes ſpécifiques, relatifs aux actes de la volonté ; mais dont le premier ne s'applique qu'aux actes du préſent ou de l'avenir, & le ſecond ne ſe dit qu'à l'égard des actes du paſſé. *Adhéſion* n'a rapport qu'aux opinions & à la doctrine.

L'Approbation dépend des lumières de l'eſprit & ſuppoſe un examen préalable. *L'Agrément*, le *Conſentement*, & la *Ratification* dépendent uniquement de la volonté, & ſuppoſent intérêt ou autorité. *L'Adhéſion* n'eſt qu'un acte de la volonté, qui fait également abſtraction des lumières de l'eſprit & des paſſions du cœur, quoique la volonté ne puiſſe jamais y être déterminée que par l'une de ces deux voies.

L'Approbation ſimple des cenſeurs les plus exacts ne prouve pas qu'ils ayent trouvé l'ouvrage bon ; elle certifie ſeulement qu'ils n'y ont rien vu qui doive en empécher la publication, & qu'ils ne s'y oppoſent point. La conduite d'un homme de bien eſt digne de l'*Approbation* & des éloges de ſes concitoyens. Quand on a donné ſon *Conſentement* à un traité, ſoit avant qu'on le conclût ſoit au moment qu'il ſe faiſoit, ou qu'on y a accédé depuis pour le *ratifier* ; on eſt cenſé avoir donné ſon *Agrément*, ſoit aux actes préliminaires qui étoient néceſſaires à la concluſion, ſoit aux actes poſtérieurs autoriſés par les clauſes du traité. *L'Adhéſion* ſincère à la doctrine de l'Égliſe catholique eſt un acte de foi, néceſſaire pour le ſalut : au lieu que l'*Adhéſion* à une doctrine qu'elle réprouve, eſt un acte de ſchiſme ou d'héréſie, incompatible avec le ſalut. *Voyez* CONSENTIR, ACQUIESCER, ADHÉRER, TOMBER D'ACCORD. *Syn.* (*M.* BEAUZÉE.)

* APPUI, SOUTIEN, SUPPORT. *Syn.*

L'Appui fortifie ; on le met tout auprès, pour réſiſter à l'impulſion des corps étrangers. Le *Soutien* porte ; on le place au deſſous pour empécher de ſuccomber ſous le fardeau. Le *Support* aide ; il eſt à l'un des bouts, pour ſervir de jambage.

Une muraille eſt *appuyée* par des arcs-boutants. Une voûte eſt *ſoutenue* par des colonnes. Le toit d'une maiſon eſt *ſupporté* par les gros murs.

Ce qui eſt violemment pouſſé, ou ce qui penche trop, a beſoin d'*Appuis*. Ce qui eſt exceſſivement chargé, ou ce qui eſt trop lourd par ſoi-même, a beſoin de *Soutiens*. Les pièces d'une certaine étendue qui ſont élevées, ont beſoin de *Supports*.

On met des *Appuis*, pour tenir les choſes dans une ſituation droite ; des *Soutiens*, pour les rendre ſolides ; des *Supports*, pour les maintenir dans le lieu de leur élévation.

Dans le ſens figuré, l'*Appui* a plus de rapport à la force & à l'autorité ; le *Soutien* en a plus au crédit & à l'habileté ; le *Support* en a davantage à l'affection & à l'amitié.

On cherche, dans un protecteur puiſſant, de l'*Appui* contre ſes ennemis. Quand les raiſons manquent, on a recours à l'autorité pour *appuyer* ſes ſentiments. Ce n'eſt pas les plus honnêtes gens de la Cour qu'il faut choiſir pour *Soutiens* de ſa fortune, mais ceux qui ont le plus de crédit auprès du prince. On ne ſe repent guère d'une entrepriſe où l'on ſe voit *ſoutenu* d'un habile homme. Des amis toujours diſpoſés à parler en notre faveur & toujours prêts à nous ouvrir leur bourſe, ſont de bons *Supports* dans le monde.

Le vrai chrétien ne cherche d'*Appui* contre la malignité des hommes, que dans l'innocence & la droiture de ſa conduite ; il fait, de ſon travail, le plus riche *Soutien* de ſa fortune ; & regarde la parfaite ſoumiſſion aux ordres de la Providence, comme le plus inébranlable *Support* de ſa félicité. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) APPUYER, ACCOTER. *Syn.*

Quoiqu'*Appuyer* ſoit plus en uſage, & qu'*Accoter* ait vieilli, il me ſemble néanmoins que celui-ci ſe conſerve encore lorſqu'il s'agit de tiges ; on dit *Appuyer* un mur, *Accoter* un arbre, une colonne.

Cette différence dans l'uſage m'en fait remarquer une dans la force & la valeur intrinſèque de ces mots : c'eſt qu'*Appuyer* a plus de rapport à la choſe qui ſoutient, & qu'*Accoter* en a davantage à celle qui eſt ſoutenue. Voilà pourquoi, dans le ſens réciproque, on accompagne ordinairement le mot d'*Appuyer* d'un cortège convenable, & qu'on laiſſe aller ſeul celui d'*Accoter*. Cela paroitra & s'entendra mieux par l'exemple ſuivant.

Pourquoi s'*appuyer* ſur un autre, quand on eſt aſſez fort pour ſe ſoutenir ſoi-même ? Les airs penchés du petit-maître lui donnent une attitude habituelle, qui fait qu'il ne ſe place jamais qu'il ne s'*accote*. (L'*abbé* GIRARD.)

APRE, adj. *terme de Grammaire grèque.* Il y a en grec deux ſignes qu'on appelle *Eſprits ;* l'un appelé *Eſprit doux*, & ſe marque ſur la lettre comme une petite virgule, ἐγὼ, *moi*, *je*.

L'autre eſt celui qu'on appelle *Eſprit âpre* ou *rude ;* il ſe marque comme un petit *c* ſur la lettre, ἅμα, *enſemble*. Son uſage eſt d'indiquer qu'il faut prononcer la lettre avec une forte aſpiration.

υ prend toujours l'eſprit rude, ὕδωρ, *aqua ;* les autres voyelles & les diphthongues ont le plus ſouvent l'eſprit doux.

Il y a des mots qui ont un eſprit & un accent, comme le relatif ὅς, ἥ, ὅ, *qui*, *quæ*, *quod.*

Il y a quatre conſonnes qui prennent un eſprit rude, π, κ, τ, ρ: mais on ne marque plus l'eſprit rude ſur les trois premières, parce qu'on a inventé des caractères exprès, pour marquer que ces lettres ſont aſpirées : ainſi au lieu d'écrire ϖ῾, κ῾, τ῾, on écrit : φ, χ, θ; mais on écrit, au commencement des mots : Ρ῾ητορικὴ, *rhétorique*; Ρ῾ητορικός *rhétoricien*; ῥώμη, *force*. Quand le ρ eſt redoublé, on met un eſprit doux ſur le premier, & un *âpre* ſur le ſecond; πόῤῥω, *longè*, loin. (*M.* DU MARSAIS.)

(N.) APRÈS. Prép. On a coutume de dire que cette prépoſition marque un rapport de temps, d'ordre, & de lieu. L'abbé de Dangeau (*Opuſc. ſur la lang. fr.* p. 227.) dit qu'elle » marque premièrement poſtériorité de lieu entre des perſonnes ou » des choſes qui ſont en mouvement... ; qu'on l'emploie auſſi à marquer poſtériorité de lieu entre » des choſes qui ne ſont pas en mouvement... ; » qu'elle marque auſſi poſtériorité de temps, par » une eſpèce d'extenſion de la quantité de lieu à » celle de temps, *&c.* »

Je ne ſais pas comment on prouveroit qu'*Après* marque premièrement poſtériorité de lieu, plus tôt que poſtériorité de temps; ni pourquoi ce mot marqueroit poſtériorité plus tôt entre des objets en mouvement qu'entre des objets en repos. La vérité eſt probablement, qu'il marque poſtériorité, avec abſtraction de temps & de lieu, de mouvement & de repos ; ce qui le rend propre à déſigner l'ordre dans toutes les circonſtances poſſibles. Telle eſt ſa première & principale deſtination : l'ordre moral ſe joint aiſément à l'ordre phyſique, c'eſt la même idée ; & le ſens figuré s'établit aiſément ſur le ſens propre.

Ordre phyſique : quant au temps ; *Après la Pentecôte ; Après avoir étudié, vous vous promènerez ; Après vous être offert, il vous ſied mal de reculer ; Après qu'on nous eut entendus, nous nous retirâmes* : quant au lieu ; *Après le veſtibule eſt un ſalon ; Après le ſalon, une grande bibliothèque ; Je paſſai après tous les autres.*

Ordre moral : *Les anges ſont après les archanges ; Les ſimples prêtres ſont après les évêques ; Les conſeillers ſont après les préſidents ; Les richeſſes ne ſont déſirables qu'après l'honneur & la ſanté.*

On dit dans le ſens propre, *Courir après quelqu'un*, à la ſuite de qui on eſt parti. Par extenſion, *Courir après quelqu'un* ſignifie Faire ſes diligences pour le joindre, pour l'attraper, ou même pour le ſaiſir. Puis en donnant à ce ſens étendu un ſens figuré, on dit *Courir après les honneurs, après la fortune, après la gloire*, &c, pour marquer le déſir qu'on a de les obtenir & les peines qu'on ſe donne pour y réuſſir. Dans ce ſens figuré le verbe *courir* a facilité le paſſage du ſens propre d'*Après* au ſens figuré : mais bientôt on a laiſſé le verbe *courir*, & l'on a dit dans le même ſens figuré ; *Soupirer après les honneurs, après la fortune, après la gloire* ; ce qui marque ſeulement un déſir vif, & non les mouvements qu'on ſe donne.

Ce ſens figuré une fois introduit & reçu, on a aiſément prêté à la prépoſition *Après* cette énergie de déſir, d'attachement, de perſévérance : & l'on a dit, *Être après un emploi*, pour dire, Travailler à l'obtenir ; *Être après un livre*, pour dire, Le lire ; *Être après quelqu'un*, pour dire l'inſtruire, le réprimander, le harceler, ſelon les circonſtances ; *Se mettre après quelqu'un*, pour dire, Le chagriner, le maltraiter ; *Crier après quelqu'un*, pour dire, Le gronder, le quereller ; *N'avoir qu'un cri après quelqu'un*, pour dire, Le ſouhaiter vivement, l'attendre avec empreſſement ; *Attendre après une perſonne* ou *une choſe*, pour dire, L'attendre avec impatience ; *N'attendre pas après une choſe*, pour dire littéralement, Ne la pas déſirer ardemment, & par Litote (*voyez* ce mot), Pouvoir aiſément s'en paſſer, ne la pas déſirer du tout.

C'eſt par une extenſion de ce ſens figuré qu'on dit, en y joignant un tour elliptique, *Deſſiner d'après la boſſe, Un tableau peint d'après Raphaël, Un portrait fait d'après nature* ; pour dire, *Deſſiner de* (la manière d'un homme qui eſt) *après la boſſe*, ou qui s'occupe de la boſſe ; *un tableau peint de* (la manière d'un homme qui eſt) *après Raphaël*, ou qui étudie celle de Raphaël ; *Un portrait fait de* (manière à montrer que le peintre étoit) *après la nature*, ou s'occupoit de l'imitation de la nature.

Inſenſiblement on a tellement attaché au mot *Après* l'idée d'une occupation ſérieuſe, qu'on lui a donné le même régime qu'au mot *Occuper ; Je ſuis après à écrire*, comme *Je ſuis occupé à écrire* : mais cette Syntaxe n'a lieu que devant un infinitif, & l'on diroit ſans *à*, *Je ſuis après cette lettre.*

Au reſte, il n'eſt pas vrai qu'*Après* ſoit adverbe quand on dit, *Partez, nous irons après.* Il y a ſimplement ellipſe du complément de la prépoſition ; *Partez, nous irons après* (vous) : ce n'eſt qu'à raiſon de l'expreſſion adverbiale entière *après vous*, que l'on peut expliquer la phraſe par *enſuite.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ARCHAÏSME, ſ. m. Imitation des anciens. Ce mot vient du grec ἀρχαίως (ancien), dérivé d'ἀρχὴ (commencement, principe). Il ne ſe dit qu'en fait de langage ; & l'*Archaïſme* peut y être un défaut ou une beauté, ſelon les circonſtances.

Par exemple, ce ſeroit mal parler que de dire aujourdhui *ils véquirent*, comme les anciens & même Fléchier l'ont dit, pour *ils vécurent* ; on feroit de même un *Archaïſme* vicieux, ſi dans le ſtyle ſoutenu on diſoit *Tant y a*, quoique Boſſuet l'ait ſouvent employé dans ſon ſublime *Diſcours ſur l'hiſtoire univerſelle* : c'eſt que l'Uſage a remplacé ces expreſſions par d'autres équivalentes. Mais il y a tel mot tombé en déſuétude, dont il arrive ſouvent à de bons écrivains de regretter l'énergie, parce qu'aucun équivalent n'en tient lieu : pourquoi ne le riſqueroit-on pas alors, en le plaçant aſſez bien pour en faire ſentir le beſoin & en juſtifier l'emploi ?

ce ſeroit un *Archaïſme* louable, & qui feroit beauté.

Il y a une autre eſpèce d'*Archaïſme*, qui conſiſte principalement à imiter le tour de la phraſe des anciens, à ſuivre leur conſtruction, à s'approprier en quelque ſorte leur manière : c'eſt ainſi que Salluſte paroit avoir affecté l'*Archaïſme* dans ſes Hiſtoires; mais on l'en a blâmé avec raiſon, parce que des mots anciens, placés ſans beſoin dans un diſcours moderne, y mettent une bigarrure choquante. Le grand Rouſſeau, en imitant Marot, a donné naiſſance à ce que nous appelons aujourdhui le *ſtyle marotique*. (*M. Beauzée.*)

Les pieces de J. B. Rouſſeau, en ſtyle marotique, ſont pleines d'*Archaïſmes*. Naudé, pariſien, a écrit pluſieurs ouvrages dans le ſtyle de Montaigne, quoiqu'il ſoit venu long temps après ce philoſophe; on ignore ce qui l'engagea à préférer ce vieux langage, qu'on ne permet guère que dans la poéſie familière : c'eſt même un mauvais genre qu'on ne doit point employer, quand on veut ſe faire lire de tout le monde. Si l'on préſentoit à un françois, qui prétend poſſéder ſa langue, la lettre du comte Hamilton à J. B. Rouſſeau, il lui faudroit un dictionnaire *archaique* pour bien entendre toutes les expreſſions que le poète emploie. Voici le commencement, ou ſi l'on veut, l'adreſſe de cette Épitre :

A gentil clerc qui ſe clame Rouſſel,
Ores chantant ès marches de Solure,
Où, de cantons parpaillots n'ayant cure,
Prêtres de Dieu baiſent encore Miſſel,
De l'Évangile en parfinant lecture;
Illec qui va dans moult noble écriture
(Digne trop plus de loz ſempiternel,)
Mettant planté & cet antique ſel
Qu'en Virelais mettoit par fois Voiture;
A cil Rouſſel ma rime, ainçoit obſcure,
Mande ſalut dans ce chétif charlet.

(*Anonyme.*)

(N.) ARCHI *ou* ARCH. Particule prépoſitive ampliative, qui entre dans la compoſition de pluſieurs mots françois, où elle eſt le ſigne d'une idée acceſſoire ou de prééminence ou d'une ampliation exceſſive, ſelon les circonſtances.

Au commencement d'un mot qui exprime un état ou qui y eſt relatif, c'eſt un ſigne de prééminence; comme dans *Archichancelier*, *Archidiaconat*, *Archidiaconé*, *Archidiacre*, *Archiduc*, *Archiduché*, *Archiducheſſe*, *Archiducal*, *Archimandrite*, *Archiprêtre*, *Archiprêtré*, &c.

Au commencement d'un mot qui énonce une qualité, un goût particulier, *Archi* eſt communément le ſigne d'une ampliation exceſſive; comme dans *Archimédailliſte*, *Archigrammairien*, *Archipoète* : ce qui marque un excès ridicule. Dans *Archicoquin*, *Archifou*, *Archifripon*, *Archipédant*, *Archivilain*, &c. la particule déſigne une ampliation qui s'étend juſqu'au ſentiment dont on eſt affecté par les mots ſimples.

Par rapport aux mots où *Archi* marque la prééminence, l'Uſage de notre langue conſerve rigoureuſement ſes droits; & l'on ne peut employer que ceux qu'il a autoriſés, & avec les réſerves qu'il y a miſes. Nous ne pourrions traduire littéralement le latin *Archiater* par *Archimédecin*; parce que le mot de *médecin* marquant une occupation particulière, le terme d'*Archimédecin* ſembleroit indiquer un homme dont le goût pour la Médecine ſeroit exceſſif : il ne s'agit dans *Archiater* que d'une idée de prééminence, que nous conſervons par la périphraſe de *Premier médecin*.

Quant aux mots où *Archi* eſt ſimplement une particule ampliative qui déſigne l'excès, comme on ne s'en ſert guères que dans le ſtyle familier, auquel le goût national laiſſe beaucoup d'aiſance, le génie de notre langue laiſſe auſſi la liberté de compoſer des mots de cette eſpèce dans la converſation, & même dans les écrits d'un ſtyle familier : *Archimenteur*, *Archibavard*, &c. On peut même en compoſer qui auront l'air plus noble, mais ſeulement pour les employer avec ironie; comme *Archiprophête*, *Architaumaturge*, &c.

Nous avons quelques mots compoſés d'*Archi*, où le *ch* a la prononciation gutturale; comme *Archange*, *Archonte*, *Archiépiſcopal* : cependant on prononce *ch* en ſifflant dans *Archevêque*, *Archiprêtre*, *Archidiacre*, *Archiduc*, &c. Et l'on ne peut pas dire que ce ſoient les mots moins uſités qui ſe prononcent durement : *Archiépiſcopal* eſt auſſi uſité qu'*Archevêque*, & l'eſt moins qu'*Archipresbitéral*; *Archange* eſt d'un uſage plus étendu & plus journalier que le terme local d'*Archiconfrérie*.

Quelques-uns de ces mots perdent l'*i* d'*Archi*, quand le mot ſimple commence par une voyelle; *Archange* pour *Archiange*, *Archevêque* pour *Archiévêque* : mais ce n'eſt pas une règle générale, puiſqu'on dit *Archiéchanſon*, & qu'on diroit *Archieffronté*, *Archiimpoſteur*, &c. Nous avons même un exemple où l'*i* eſt changé en *é*; c'eſt *Archétype* (premier modèle), au lieu d'*Architype*. Toutes ces exceptions viennent uniquement du caprice de l'Uſage.

Au reſte la particule *Archi* vient du grec ἀρχὴ (principe), ou ἀρχὸς (premier). *M. Beauzée.*)

(N.) ARCHILOQUIEN. adj. Terme de la Poéſie grèque & latine. On appelle ainſi quelques eſpèces de vers dont on attribue l'invention à Archiloque poète grec, qui étoit de l'île de Paros. Le P. Sanadon, dans ce qu'il a écrit des vers d'Horace, reconnoît trois eſpèces d'*Archiloquiens*.

La première eſpèce eſt de deux pieds & demi, & comprend deux dactyles & une céſure longue; c'eſt le petit *Archiloquien* :

— ∪ ∪	— ∪ ∪	—
Pulvis &	*umbra ſu-*	*mus.*

Horace

Horace l'a employé dans trois Odes (IV, 7. V. 11, & 13.); & l'a combiné diverſement dans chacune de ces Odes.

La ſeconde eſpèce eſt de quatre pieds, deux dactyles & deux chorées ou trochées; c'eſt l'*Archiloquien tétramètre :*

— ∪ ∪	— ∪ ∪	— ∪	— ∪
Vertere	*funeri-*	*bus tri-*	*umphos.*

Horace l'a employé dans un grand nombre de ſes Odes, comme dernier vers de la ſtrophe; alors les deux premiers ſont grands alcaïques, & le troiſième eſt un ïambique de quatre pieds & demi. Il eſt bon d'obſerver que l'*Archiloquien tétramètre* eſt nommé par pluſieurs *petit Alcaïque*, & qu'ils en attribuent l'invention à Alcée; & que d'autres le nomment *Alcmanien*, à cauſe du fréquent uſage qu'en faiſoit Alcman : l'eſſenciel eſt d'en bien connoître la meſure.

La troiſième eſpèce eſt le *grand Archiloquien*, compoſé de ſept pieds; les trois premiers ſont dactyles, ou ſpondées, & donnent en conſéquence huit arrangements poſſibles; le quatrième eſt un dactyle; & les trois derniers des chorées ou trochées.

— ∪ ∪	— ∪ ∪	— ∪ ∪
— ∪ ∪	— ∪ ∪	— —
— ∪ ∪	— —	— ∪ ∪
— —	— ∪ ∪	— ∪ ∪
— ∪ ∪	— —	— —
— —	— ∪ ∪	— —
— —	— —	— ∪ ∪
— —	— —	— —

— ∪ ∪	— ∪	— ∪	— ∪

On n'en trouve que dans la 4. Ode du I. livre d'Horace, qui a combiné alternativement le *grand Archiloquien* avec le vers ïambique de ſix pieds moins une ſyllabe.

Pallida | mors æ- | quo pul- | ſat pede | paupe- | rum ta- | bernas.
Vitæ | ſumma bre- | vis ſpem | nos vetat | incho- | are | longam.

(*M. Beauzée.*)

(N.) ARIETTE. ſ. f. *Poéſie lyrique.* Air de Muſique vocale, dont le caractère eſt la légèreté. Ce mot eſt nouveau dans notre langue; & quoiqu'il y eût dans la Muſique de Lulli, de Mouret, de Campra, quelques morceaux de chant meſuré, d'un mouvement vif & d'un tour agréable, on ne diſoit point les *Ariettes*, mais les *airs* de Lulli, de Mouret, de Campra. Ce fut lorſqu'on eut quelque idée de la Muſique italienne & qu'on eſſaya d'en imiter les paſſages brillants, que du mot *Aria*, on fit le mot *Ariette;* & on donna ce nom diſtinctif aux airs françois que l'on croyoit compoſés à l'italienne: ainſi, l'on dit les *Ariettes* de Rameau, les *Ariettes* de Mondonville, l'*Ariette* des Talents lyriques, l'*Ariette* de Pigmalion, l'*Ariette* de Titon & l'Aurore.

Ce chant léger, qui étoit la partie de la Muſique italienne la moins eſtimable & la plus facile à imiter, fut introduit à l'Opéra comique, & il y eut beaucoup de ſuccès. Le nom d'*Ariette* lui convenoit alors plus que jamais; il le retint, & l'on diſtingua l'*Ariette* & le vaudeville. Mais l'Opéra comique ayant pris dans la ſuite un caractère plus èlevé, & les ſentiments qui l'animoient l'ayant rendu ſuſceptible d'une Muſique plus variée, plus expreſſive, on ſentit qu'on pouvoit faire mieux que d'y donner à des voix légères des modulations brillantes à exécuter : on fit des chants qui avoient eux-mêmes du caractère & de l'expreſſion; & ce fut alors qu'on s'apperçut, quoi qu'en eût dit Rouſſeau, que notre langue étoit ſuſceptible des beautés véritables de la Muſique italienne. Il eût donc fallu diſtinguer dès ce moment l'*Ariette* qui n'étoit que brillante de l'*air* expreſſif & paſſionné; mais l'uſage étoit établi d'appeller *Ariette* tous les airs de l'Opéra comique; & quoique le goût eût décidé que les chants du Devin de Village étoient des *airs*, & non des *Ariettes*, parce que le ſtyle en étoit ſimple & naturel, l'uſage prévalut & conſerva le nom d'*Ariette* pour tous les airs chantés ſur le théâtre où l'*Ariette* avoit brillé. Ainſi, l'air de Tom-Jone,

Amour, quelle eſt donc ta puiſſance?

l'air du Déſerteur,

Mourir n'eſt rien, c'eſt notre dernière heure;

l'air de Silvain,

Je puis braver les coups du ſort,
Mais non pas les regards d'un père;

s'appelèrent des *Ariettes.*

Ce n'eſt pas tout: lorſque la Muſique italienne, la plus ſimple, la plus noble, la plus pathétique, s'eſt établie ſur le théâtre de l'Opéra, ceux qui, par goût, par opinion, par ſyſtême, ont tâché de la dépriſer, ont donné auſſi le nom d'*Ariettes*, non ſeulement aux airs d'un caractère brillant & léger, mais indiſtinctement à tous les chants, même aux plus ſublimes, aux plus paſſionnés de ce nouveau genre d'Opéra; & de l'idée de légèreté, de frivolité, de comique, originairement attachée au mot d'*Ariette*, ils ont tiré cette induction que la Muſique italienne, la Muſique des *Ariettes*, n'étoit pas digne de la Tragédie. On aura cependant quelque peine à croire que l'air de Roland,

Que me veux-tu, Monſtre effroyable?

que l'air d'Atys,

Quel trouble agite mon cœur?

que l'air de Cybèle,

Tremblez, Ingrats, de me trahir;

que l'air d'Oreſte,

Cruel! & tu dis que tu m'aimes!

& celui de Pilade,

Oreste ! au nom de la patrie,

soient de cette Musique, ou légère ou comique, qu'on appelle *Ariettes*, ou jolis petits airs.

En italien le mot *Aria* signifie un *air* en général ; ce n'est point un diminutif. Le mot *Ariette* en est un ; il faut donc le garder pour l'espèce de chant la plus légère & la moins expressive, & ne pas faire servir l'abus des mots à donner le change aux idées. *Voyez* AIR. (*M. MARMONTEL.*)

ARLEQUIN, s. m. *Littér.* Personnage de la Comédie italienne. Le caractère distinctif de l'ancienne Comédie italienne, est de jouer des ridicules, non pas personnels, mais nationnaux. C'est une imitation grotesque des mœurs des différentes villes d'Italie ; & chacune d'elles est représentée par un personnage qui est toujours le même : Pantalon est vénitien, le Docteur est bolonois, Scapin est napolitain; & *Arlequin* est bergamasque. Celui-ci est en même temps le personnage le plus bizarre & le plus plaisant de ce théâtre. Un nègre bergamasque est une chose absurde ; il est même assez vraisemblable qu'un esclave africain fut le premier modèle de ce personnage. Son caractère est un mélange d'ignorance, de naïveté, d'esprit, de bêtise, & de grâce : c'est une espèce d'homme ébauché, un grand enfant, qui a des lueurs de raison & d'intelligence, & dont toutes les méprises ou les maladresses ont quelque chose de piquant. Le vrai modèle de son jeu est la souplesse, l'agilité, la gentillesse d'un jeune chat, avec une écorce de grossièreté qui rend son action plus plaisante ; son rôle est celui d'un valet patient, fidèle, crédule, gourmand, toujours amoureux, toujours dans l'embarras, ou pour son maître, ou pour lui-même ; qui s'afflige, qui se console avec la facilité d'un enfant, & dont la douleur est aussi amusante que la joie.

Ce rôle exige beaucoup de naturel & d'esprit, beaucoup de grâce & de souplesse.

Le seul des poètes françois qui l'ait employé heureusement, c'est De l'Isle dans *Arlequin sauvage*, & dans *Timon le misanthrope ;* mais en général la liberté du jeu de cet acteur naïf & l'originalité de son langage s'accommodent mieux d'un simple canevas, qu'il remplit à sa guise, que du rôle le mieux écrit. (*M. MARMONTEL.*)

ARME, ARMURE *Syn.*

Arme est tout ce qui sert au soldat dans le combat, soit pour attaquer soit pour se défendre. *Armure* n'est d'usage que pour ce qui sert à le défendre des atteintes ou des effets du coup & seulement dans le détail, en nommant quelque partie du corps : on dit, par exemple, une *Armure* de tête & une *Armure* de cuisse ; mais on ne dit pas en général, les *Armures*, on se sert alors du mot *Armes*.

Ce qu'il y a de plus beau dans Dom Quichotte, n'est pas de le voir revêtu de ses *Armes*, combattre contre des moulins à vent, & prendre un bassin à barbe pour une *Armure* de tête.

On n'alloit autrefois au combat qu'après avoir revêtu de son *Armure* particulière chaque partie de son corps, pour empêcher ou diminuer l'effet de l'*Arme* offensive ; aujourdhui l'on y va sans toutes ces précautions : est-ce valeur, étoit-ce poltronerie ? je ne le crois pas ; le goût & la mode ont décidé de ces usages ainsi que de tous les autres. (*L'abbé GIRARD.*)

ARSIS, s. f. *terme de Grammaire* ou plus tôt *de Prosodie.* C'est l'élévation de la voix quand on commence à lire un vers. Ce mot vient du grec ἄιρω, *tollo*, j'élève. Cette élévation est suivie de l'abaissement de la voix, & c'est ce qui s'appelle *thesis*, θέσις, *depositio*, *remissio.* Par exemple, en déclamant cet hémistiche du premier vers de l'Énéide de Virgile, *Arma virumque cano*, on sent qu'on élève d'abord la voix & qu'on l'abaisse ensuite.

Par *Arsis* & *Thesis* on entend communément la division proportionnelle d'un pied métrique, faite par la main ou le pied de celui qui bat la mesure.

En mesurant la quantité dans la déclamation des mots, d'abord on hausse la main, ensuite on l'abaisse. Le temps que l'on emploie à hausser la main est appellé *Arsis*, & la partie du temps qui est mesuré en baissant la main, est appellée *Thesis.* Ces mesures etoient fort connues & fort en usage chez les anciens. *Voyez Terentianus Maurus ;* Diomède, *lib. III. Mar. Victorinus*, *lib. I. art. gramm.* & Mart. Capella, *lib. IX*, *pag.* 328. (*M. DU MARSAIS.*)

ART, s. m. ARTS LIBÉRAUX, s. m. pl. *Belles-Lettres.* Rien de plus bizarre en apparence que d'avoir annobli les *Arts* d'agrément, à l'exclusion des *Arts* de première nécessité ; d'avoir distingué dans un même *Art*, l'agréable d'avec l'utile, pour honorer l'un, de préférence à l'autre : & cependant rien de plus raisonnable que ces distinctions, à les regarder de près.

La société, après avoir pourvu à ses besoins, s'est occupée de ses plaisirs ; & le plaisir, une fois senti, est devenu un besoin lui-même. Les jouissances sont le prix de la vie ; & on a reconnu, dans les *Arts* d'agrément, le don de les multiplier. Alors on a considéré, entre eux & les *Arts* de besoin ou de première utilité, le genre d'encouragement que demandoient les uns & les autres ; & on leur a proposé des récompenses relatives aux facultés & aux inclinations de ceux qui devoient s'y exercer.

Le premier objet des récompenses est d'encourager les travaux. Or des travaux qui ne demandent que des facultés communes, telles que la force du corps, l'adresse de la main, la sagacité des organes, & une industrie facile à acquérir par l'exercice & l'habitude, n'ont besoin, pour être excités,

que de l'appât d'un bon salaire. On trouvera partout des hommes robustes, laborieux, agiles, adroits de la main, qui seront satisfaits de vivre à l'aise en travaillant, & qui travailleront pour vivre.

A ces *Arts*, même aux plus utiles & de première nécessité, on a donc pu ne proposer qu'une vie aisée & commode; & les qualités naturelles qu'ils supposent, ne sont pas susceptibles de plus d'ambition. L'ame d'un artisan, celle d'un laboureur, ne se repaît point de chimères; & une existence idéale l'intéresseroit foiblement.

Mais pour les *Arts* dont le succès dépend de la pensée, des talents de l'esprit, des facultés de l'ame, surtout de l'imagination, il a fallu non seulement l'émulation de l'intérêt, mais celle de la vanité; il a fallu des récompenses analogues à leur génie & dignes de l'encourager, une estime flatteuse aux uns, une espèce de gloire aux autres, & à tous des distinctions proportionnées aux moyens & aux facultés qu'ils demandent.

Ainsi s'est établie dans l'opinion la prééminence des *Arts libéraux* sur les *Arts* méchaniques, sans égard à l'utilité, ou plus tôt en les supposant diversement utiles, les uns aux besoins de la vie, les autres à son agrément.

Cette distinction a été si précise, que, dans le même *Art*, ce qui exige un degré peu commun d'intelligence & de génie, a été mis au rang des *Arts libéraux;* tandis qu'on a laissé au nombre des *Arts* méchaniques, ce qui ne suppose que des moyens physiques ou les facultés de l'esprit données à la multitude. Telle est, par exemple, la différence de l'architecte & du maçon, du statuaire & du fondeur, *&c.* Quelquefois même on a séparé la partie spéculative & inventive d'un *Art* méchanique, pour l'élever au rang des sciences, tandis que la partie exécutive est restée dans la foule des *Arts* obscurs. Ainsi, l'Agriculture, la Navigation, l'Optique, la Statique tiennent par une extrémité aux connoissances les plus sublimes, & par l'autre à des *Arts* qu'on n'a point annoblis.

Les *Arts libéraux* se réduisent donc à ceux-ci: l'Éloquence, la Poésie, la Musique, la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Gravure considérée dans la partie du Dessein.

Par un renversement assez singulier, on voit que les plus honorés des *Arts*, & ceux en effet qui méritent le plus de l'être, par les facultés qu'ils demandent & par les talents qu'ils supposent, que les seuls mêmes d'entre les *Arts* qui exigent une intelligence, une imagination, un génie rare, & une délicatesse d'organes dont peu d'hommes ont été doués, sont presque tous des *Arts* de luxe, des *Arts* sans lesquels la société pourroit être heureuse, & qui ne lui ont apporté que des plaisirs de fantaisie, d'habitude, & d'opinion, ou d'une nécessité très-éloignée de l'état naturel de l'homme. Mais ce qui nous paroît un caprice, une erreur, un désordre de la nature, ne laisse pas d'être conforme à ses desseins: car ce qui est vraiment nécessaire à l'homme a dû être facile à tous, & ce qui n'est possible qu'au plus petit nombre a dû être inutile au plus grand.

Parmi les *Arts libéraux*, les uns s'adressent plus directement à l'ame, comme l'Éloquence & la Poésie; les autres plus particulièrement aux sens, comme la Musique & la Peinture: les uns emploient, pour s'exprimer, des signes fictifs & changeants, les sons articulés; un autre emploie des signes naturels, & partout les mêmes, les accents de la voix, le bruit des corps sonores; les autres emploient, non pas des signes, mais l'apparence même des objets qu'ils expriment, les surfaces & les contours, les couleurs, l'ombre & la lumière; un autre enfin n'exprime rien (je parle de l'Architecture), mais son étude est d'observer ce qui plait au sens de la vûe, soit dans le rapport des grandeurs, soit dans le mêlange des formes, & son objet de réunir l'agrément & l'utilité.

Enfin parmi ces *Arts*, les uns ont la nature pour modèle; & leur excellence consiste à la choisir, & à composer d'après elle, aussi bien qu'elle, & mieux qu'elle-même: ainsi opèrent la Poésie, la Peinture & la Sculpture. Tel autre exprime la vérité même, & n'imite rien; mais aux moyens qu'il emploie, il donne toute la puissance dont ces moyens sont susceptibles: ainsi, l'Éloquence déploie tous les ressorts du sentiment, toutes les forces de la raison. Tel autre imite ou par ressemblance ou par analogie: ainsi, la Musique a deux organes, l'un naturel, l'autre factice; celui de la voix humaine, & celui des instruments qui peuvent seconder la voix, y suppléer, porter à l'ame, par l'entremise de l'oreille, de nouvelles émotions.

On voit combien il seroit difficile de réduire, à un même principe, des *Arts* dont les moyens, les procédés, l'objet, diffèrent si essenciellement.

Quand il seroit vrai, comme un musicien célèbre l'a prétendu, que le principe universel de l'harmonie & de la mélodie fût dans la nature; il s'ensuivroit que la nature seroit le guide, mais non pas le modèle de la Musique. Tous les sons & tous les accords sont dans la nature, sans doute; mais l'*Art* est de les réunir & d'en composer un ensemble qui plaise à l'oreille & qui porte à l'ame d'agréables émotions: or qu'on nous dise à quoi ce composé ressemble. Est-ce dans le chant des oiseaux, dans les accents de la voix humaine, que la Musique a pris le systême des modulations & des accords?

Cet *Art* est peut-être le plus profond secret que l'homme ait dérobé à la nature. Le peintre n'a qu'à ouvrir les yeux; dira-t-on de même que le musicien n'a qu'à prêter l'oreille pour trouver des modèles? La Musique, il est vrai, imite assez souvent; & la vérité embellie est un nouveau charme pour elle: mais qui la réduiroit à l'imitation, à l'expression de la nature, lui retrancheroit les plus frappants de ses prodiges, & à l'oreille les plus sensibles & les plus chers de ses plaisirs. La Musique ressemble donc, d'un côté, à la Poésie, laquelle embellit la nature

en l'imitant ; & de l'autre, à l'Architecture, qui ne consulte que le plaisir du sens qu'elle doit affecter.

En étudiant les *Arts*, il faut se bien remplir de cette idée, qu'indépendamment des plaisirs réfléchis que nous causent la ressemblance & le prestige de l'imitation, chacun des sens a ses plaisirs purement physiques, comme le goût & l'odorat : l'oreille surtout a les siens ; il semble qu'elle y soit d'autant plus sensible, qu'ils sont plus rares dans la nature. Pour mille sensations agréables qui nous viennent par le sens de la vûe, il ne nous en vient peut-être pas une par le sens de l'ouïe : on diroit que, cet organe étant spécialement destiné à nous transmettre la parole & la pensée avec elle, la nature, par cela seul, ait cru l'avoir assez favorisé. Tout dans l'univers semble fait pour les yeux, & presque rien pour les oreilles. Aussi de tous les *Arts*, celui qui a le plus d'avantage à rivaliser avec la nature, c'est l'*Art* des accords & du chant.

L'Architecture est encore moins que la Musique asservie à l'imitation. Quelle idée, que de lui donner pour modèle la première cabane dont l'homme sauvage imagina de se faire un abri ! Quand cette cabane, cette ébauche de l'*Art*, en contiendroit les éléments, elle n'a pas été donnée par la nature : elle est, comme l'église de S. Pierre de Rome, un composé artificiel : ce fut le coup d'essai de l'Industrie ; & il est étrange de vouloir que l'essai soit le modèle du chef-d'œuvre. Comment tirer de cette cabane l'idée des proportions, des profils, des formes les plus régulières ?

Le prodige de l'*Art* n'a pas été d'employer des colonnes & des chevrons : c'est la plus simple & la plus grossière des inventions de la nécessité. Le prodige a été de déterminer les rapports des hauteurs & des bases, l'ensemble harmonieux, l'équilibre des masses, la précision & l'élégance des saillies & des contours. Est-ce la raison, l'analogie, la nature enfin, qui a donné la composition de l'ordre corinthien, le plus magnifique de tous, le plus agréable, & le plus insensé ? Les colonnes rappellent des tiges d'arbres, qui supportoient de longues poutres & des solives en travers, figurées par l'entablement ; je le veux bien : mais où l'inventeur de l'ordre corinthien a-t il vu, soit dans la nature soit dans les premières inventions de la nécessité, un vase entouré d'une plante, placé au bout d'une tige d'arbre & soutenant un lourd fardeau? Callimaque l'a vu, ce vase ; mais il l'a vu par terre & ne supportant rien. L'emploi qu'il en a fait répugne au bon sens & à la vraisemblance ; & cependant cette absurdité est au gré des yeux, le plus riche, le plus bel ornement de l'Architecture. Les rouleaux, ou volutes, de l'ordre ionique ne sont pas moins ridiculement employés ; & c'est encore une beauté. L'*Art* même, depuis deux mille ans, cherche en vain à renchérir sur ces compositions ; rien n'en peut approcher : les proportions de l'Architecture grèque restent encore inaltérables ; & sans avoir de modèle dans la nature, elles semblent destinées à être éternellement elles-mêmes le modèle de l'*Art*. Pourquoi cela ? C'est que le plaisir des yeux est, comme celui de l'oreille, attaché à de certaines impressions, & que ces impressions dépendent de certains rapports que la nature a mis entre l'objet & l'organe. Mais saisir ces rapports ce n'est pas imiter, c'est deviner la nature.

Ainsi procède l'Éloquence, elle n'imite rien : l'orateur n'est pas un mime; il parle d'après lui, il transmet sa pensée, il exprime ses sentiments. Mais dans le dessein d'émouvoir, d'éclairer, de persuader, de faire passer dans nos cœurs les mouvements du sien, il choisit avec réflexion ce qu'il connoît de plus capable de nous remuer à son gré. C'est encore ici l'influence de l'esprit sur l'esprit, l'action de l'ame sur l'ame, le rapport des objets avec l'organe du sentiment, qu'il faut étudier ; & pour maitriser les esprits, le soin de l'orateur est de connoître ce qui les touche & peut les mouvoir comme il entend qu'ils soient émus.

Dans les *Arts* mêmes dont l'imitation semble être le partage, comme la Poésie, la Peinture, la Sculpture, copier n'est rien, choisir est tout. Les détails sont dans la nature, mais l'ensemble est dans le génie. L'invention consiste à composer des masses qui ne ressemblent à rien, & qui, sans avoir de modèle, ayent pourtant de la vérité : or quel est dans la nature le type & la règle de ces compositions ? Il n'y en a pas d'autres que la connoissance de l'homme, l'étude de ses affections, le résultat des impressions que les objets font sur l'organe. Cela est évident pour le choix, le mélange, & l'harmonie des couleurs, la beauté des contours, l'élégance des formes : l'œil en est le juge suprême ; & la même étude de la nature qui a démélé les sons qui plaisent à l'oreille, nous a éclairé sur le choix des objets qui plaisent aux yeux.

Même théorie à l'égard de la partie intellectuelle de la Peinture, & à l'égard de la Poésie, qui est l'*Art* de peindre à l'esprit.

Il est aussi impossible d'expliquer les plaisirs de la pensée & du sentiment que ceux de l'oreille & des yeux. Mais une expérience habituelle nous fait connoître, que la faculté de sentir & d'imaginer a dans l'homme une activité inquiète, qui veut être exercée, & de telle façon plus tôt que de telle autre.

La nature nous présente pêle-mêle, si j'ose le dire, ce qui flatte & ce qui blesse notre sensibilité : or l'imitation se propose, non seulement l'illusion, mais le plaisir, c'est à dire, non seulement d'affecter l'ame en la trompant, mais de l'affecter comme elle se plaît à l'être. Ce choix est le secret de l'*Art*, & rien dans la nature ne peut nous le révéler, que l'étude même de l'homme & des impressions de plaisir ou de peine qu'il reçoit des objets dont il est frappé.

C'est ce discernement acquis par l'observation, qui éclaire & conduit l'artiste : mais il est le guide du parfumeur, comme celui du poète & du peintre; & que l'*Art* imite ou n'imite pas, s'il est de

ſon eſſence d'être un *Art* d'agrément, ſon principe eſt le choix de ce qui peut nous plaire. La différence eſt dans les organes qu'on ſe propoſe de flatter, ou plus tôt dans les affections que chacun des *Arts* peut produire.

Les *Arts* d'agrément qui ne portent à l'ame que des ſenſations, comme celui du parfumeur, ne ſeront jamais comptés parmi les *Arts libéraux*. Ceux-ci ont ſpécialement pour organes l'œil & l'oreille, les deux ſens qui portent à l'ame des ſentiments & des penſées; & c'eſt à quoi l'opinion ſemble avoir eu égard, lorſqu'elle a marqué à chacun d'eux ſa place & le rang qu'il devoit tenir.

Ces *Arts* s'accordent aſſez ſouvent pour embellir à frais communs le même objet, & produire un plaiſir compoſé de leurs impreſſions réunies : c'eſt ainſi que l'Architecture & la Sculpture, la Poéſie & la Muſique travaillent de concert; mais il ne faut pas croire que ce ſoit dans la vûe de faire plus d'illuſion, en imitant mieux leur objet. Un obſervateur habile a déja remarqué que les deux *Arts* dont l'alliance étoit le plus ſenſiblement indiquée par leurs rapports (la Sculpture & la Peinture) ſe nuiſent l'un à l'autre en ſe réuniſſant. Une belle eſtampe fait plus de plaiſir qu'une ſtatue colorée : dans celle-ci l'excès de reſſemblance ôte à l'illuſion ſon mérite & ſon agrément. *Voyez* BELLE NATURE, ILLUSION, IMITATION, *&c.* (*M. MARMONTEL.*)

*ARTICLE, ſ. m. (*Gramm.*) En latin *Articulus*, diminutif de *artus*, membre, parce que dans le ſens propre on entend par *Articles*, les jointures des os du corps de animaux, unies de différentes manières & ſelon les divers mouvements qui leur ſont propres; de là par métaphore & par extenſion on a donné divers ſens à ce mot.

Les grammairiens ont appelé *Articles* certains petits mots qui ne ſignifient rien de phyſique, qui ſont identifiés avec ceux devant leſquels on les place, & les font prendre dans une acception particulière: par exemple, *le roi aime le peuple*; le premier *le* ne préſente qu'une même idée avec *roi*; mais il m'indique un *roi* particulier, que les circonſtances du pays où je ſuis ou du pays dont on parle, me font entendre : l'autre *le* qui précède *peuple*, fait auſſi le même effet à l'égard de *peuple*; & de plus *le peuple* étant placé après *aime*, cette poſition fait connoître que le *peuple* eſt le terme ou l'objet du ſentiment que l'on attribue au roi.

Les *Articles* ne ſignifient point des choſes ni des qualités ſeulement, ils indiquent à l'eſprit le mot qu'ils précèdent, & le font conſidérer comme un objet tel, que ſans *l'Article* cet objet ſeroit regardé ſous un autre point de vûe; ce qui s'entendra mieux dans la ſuite, ſurtout par les exemples.

Les mots que les grammairiens appellent *Articles*, n'ont pas toujours dans les autres langues des équivalents qui y ayent le même uſage. Les grecs mettent ſouvent leurs *Articles* devant les noms propres, tels que *Philippe*, *Alexandre*, *Ceſar*, &c. nous ne mettons point l'*Article* devant ces mots-là. Enfin il y a des langues qui ont des *Articles*, & d'autres qui n'en ont point.

En hébreu, en chaldéen, & en ſyriaque, les noms ſont indéclinables, c'eſt à dire qu'ils ne varient point leurs déſinences ou dernières ſyllabes, ſi ce n'eſt comme en françois du ſingulier au pluriel; mais les vûes de l'eſprit ou relations que les grecs & les latins font connoître par les terminaiſons des noms, ſont indiquées en hébreu par des prépoſitifs qu'on appelle *préfixes*, & qui ſont liés aux noms à la manière des prépoſitions inſéparables, enſorte qu'ils forment le même mot.

Comme ces prépoſitifs ne ſe mettent point au nominatif, & que l'uſage qu'on en fait n'eſt pas trop uniforme, les hébraïſants les regardent plus tôt comme des prépoſitions que comme des *Articles*. *Nomina hebraïca propriè loquendo ſunt indeclinabilia. Quo ergo in caſu accipienda ſint & efferenda, non terminatione dignoſcitur, ſed præcipuè conſtructione & præpoſitionibus quibuſdam, ſeu litteris præpoſitionum vices gerentibus, quæ ipſis à fronte adjiciuntur.* Maſclef, *Gramm. hebr. c. ij. n.* 7.

A l'égard des grecs, quoique leurs noms ſe déclinent, c'eſt à dire qu'ils changent de terminaiſon ſelon les divers rapports ou vûes de l'eſprit qu'on a à marquer, ils ont encore un *Article* ὁ, ἡ, τὸ, τοῦ, τῆς, τοῦ, &c. dont ils font un grand uſage : ce mot eſt en grec une partie ſpéciale d'oraiſon. Les grecs l'appelèrent ἄρτρον du verbe ἄρω ἄρω, *adapto*, diſpoſer, appréter, parce qu'en effet l'*Article* diſpoſe l'eſprit à conſidérer le mot qui le ſuit ſous un point de vûe particulier; ce que nous dèvelopperons plus en détail dans la ſuite.

Pour ce qui eſt des latins, Quintilien dit expreſſément qu'ils n'ont point d'*Articles*, & qu'ils n'en ont pas beſoin, *noſter ſermo* Articulos *non deſiderat.* (Quintilien *lib. I. c. jv.*). Ces adjectifs *is*, *hic*, *ille*, *iſte*, qui ſont ſouvent des pronoms de la troiſième perſonne, ſont auſſi des adjectifs démonſtratifs & métaphyſiques, c'eſt à dire, qui ne marquent point dans les objets des qualités réelles indépendantes de notre manière de penſer. Ces adjectifs répondent plus tôt à notre *ce* qu'à notre *le*. Les latins s'en ſervent pour plus d'énergie & d'emphaſe: *Catonem illum ſapientem* (Cic.) ce ſage Caton; *ille alter*, (Ter.) cet autre; *illa ſeges*; (Virg. *Georg. I.* 47.) cette moiſſon; *illa rerum domina fortuna*, (Cic. *pro Marc. n.* 2.) la fortune elle-même, cette maitreſſe des évènements:

Uxorem ille tuus pulcher amator habet.

Propert. *lib. II. eleg. xvj.* 4. Ce bel amant que vous avez, a une femme.

Ces adjectifs latins, qui ne ſervent qu'à déterminer l'objet avec plus de force, ſont ſi différents de l'*Article* grec & de l'*Article* françois, que Voſſius prétend (*de Anal. lib. I. c. j. p.* 375.) que les

maîtres qui, en faisant apprendre les déclinaisons latines, font dire *hæc musa*, induisent leurs disciples en erreur; & que pour rendre littéralement la valeur de ces deux mots latins selon le génie de la langue grèque, il faudroit traduire *hæc musa*, αὕτη ἡ μοῦσα c'est à dire *cette la muse*.

Les latins faisoient un usage si fréquent de leur adjectif démonstratif *ille*, *illa*, *illud*, qu'il y a lieu de croire que c'est de ces mots que viennent notre *le* & notre *la*; *ille ego*, *mulier illa*: *Væ homini illi per quem tradetur*. (Luc, *c. xxij. v.* 22.) *Bonum erat ei si natus non fuisset homo ille*. (Matt. *c. xxvj. v.* 24. *Hic illa parva Petilia Philoctetæ*. (Virg. *Æn. lib. III. v.* 401.) C'est-là que la petite ville de Pétilie fut bâtie par Philoctète. *Ausoniæ pars illa procul quam pandit Apollo*. Ib. *v.* 479. *Hæc illa Charybdis*. Ib. *v.* 558. Pétrone, faisant parler un guerrier qui se plaignoit de ce que son bras étoit devenu paralytique, lui fait dire: *Funerata est pars illa corporis mei quâ quondam Achilles eram*; il est mort, ce bras, par lequel j'étois autrefois un Achille. *Ille Deûm pater*, Ovide. *Quisquis fuit ille Deorum*. Ovide, *Metam. lib. I. v.* 32.

Il y a un grand nombre d'exemples de cet usage que les latins faisoient de leur *ille*, *illa*, *illud*, surtout dans les comiques, dans Phèdre, & dans les auteurs de la basse latinité. C'est de la dernière syllabe de ce mot *ille*, quand il n'est pas employé comme pronom, & qu'il n'est qu'un simple adjectif indicatif, que vient notre *Article* LE : à l'égard de notre *la*, il vient du féminin *illa*. La première syllabe du masculin *ille* a donné lieu à notre pronom *il*, dont nous faisons usage avec les verbes, *Ille affirmat*, (Phæd. *lib. III. fab. iij. v.* 4.) il assure. *Ille fecit*, (Id. *lib. III. fab. v. vers*. 8.) il a fait ou il fit. *Ingenio vires ille dat*, *ille rapit*, (Ov. *Her. ep. xv. v.* 206.) A l'égard de *elle*, il vient de *illa*; *Illa veretur*, (Virg. *eclog. iij. v.* 4.) elle craint.

Dans presque toutes les langues vulgaires, les peuples, soit à l'exemple des grecs, soit plus tôt par une pareille disposition d'esprit, se sont fait de ces prépositifs qu'on appelle *Articles*. Nous nous arrêterons principalement à l'*Article* françois.

Tout prépositif n'est pas appellé *Article*. *Ce*, *cet*, *cette*, *certain*, *quelque*, *tout*, *chaque*, *nul*, *aucun* *mon*, *ma*, *mes*, &c. ne sont que des adjectifs métaphysiques; ils précèdent toujours leurs substantifs; & puisqu'ils ne servent qu'à leur donner une qualification métaphysique, je ne sai pourquoi on les met dans la classe des pronoms. Quoi qu'il en soit, on ne donne pas le nom d'*Article* à ces adjectifs; ce sont spécialement ces trois mots, *le*, *la*, *les*, que nos grammairiens nomment *Articles*, peut-être parce que ces mots sont d'un usage plus fréquent. Avant que d'en parler plus en détail, observons que,

1°. Nous nous servons de *le* devant les noms masculins au singulier, *le roi*, *le jour*. 2°. Nous employons *la* devant les noms féminins au singulier, *la reine*, *la nuit*. 3°. La lettre *s*, qui, selon l'analogie de la langue, marque le pluriel quand elle est ajoutée au singulier, a formé *les* du singulier *le*; *les* sert également pour les deux genres, *les rois*, *les reines*, *les jours*, *les nuits*. 4°. *Le*, *la*, *les*, sont les trois *Articles* simples: mais ils entrent aussi en composition avec la préposition *à*, & avec la préposition *de*, & alors ils forment les quatre *Articles* composés, *au*, *aux*, *du*, *des*.

Au est composé de la préposition *à*, & de l'Article *le*, ensorte que *au* est autant que *à le*. Nos pères disoient *al*, *al tems Innocent III*. c'est à dire, au temps d'Innocent III. *L'apostoile manda al prodome*, &c. le pape envoya au prud'homme: Ville-Hardouin, *lib. I. pag.* 1. *mainte lerme i fu plorée de pitié al departir*, id. ib. *page* 16. Vigenère traduit *maintes larmes furent plorées à leur partement*, & *au prendre congé*. C'est le son obscur de l'*e* muet de l'*Article* simple *le*, & le changement assez commun en notre langue de *l* en *u*, comme *mal*, *maux*, *cheval*, *chevaux*; *altus*, haut, *alnus*, aulne (arbre) *alna*, aune (mesure) *alter*, autre, qui ont fait dire *au* au lieu de *à le*, ou de *al*. Ce n'est que quand les noms masculins commencent par une consonne ou une voyelle aspirée, que l'on se sert de *au* au lieu de *à le*; car si le nom masculin commence par une voyelle, alors on ne fait point de contraction, la préposition *à* & l'Article *le* demeurent chacun dans leur entier: ainsi quoiqu'on dise *le cœur*, *au cœur*, *le père*, *au père*; & on dit *l'esprit*, *à l'esprit*, *l'enfant*, *à l'enfant*; on dit *le plomb*, *au plomb*; & on dit *l'or*, *à l'or*, *l'argent*, *à l'argent*; car quand le substantif commence par une voyelle, l'*e* muet de *le* s'élide avec cette voyelle; ainsi, la raison qui a donné lieu à la contraction *au*, ne subsiste plus; & d'ailleurs, il se feroit un bâillement désagréable si l'on disoit *au esprit*, *au argent*, *au enfant*, &c. Si le nom est féminin, n'y ayant point d'*e* muet dans l'*Article* LA, on ne peut plus en faire *au*; ainsi, l'on conserve alors la préposition & l'*Article*, *la raison*, *à la raison*, *la vertu*, *à la vertu*. 2°. *Aux* sert au pluriel pour les deux genres; c'est une contraction pour *à les*: *aux hommes*, *aux femmes*, *aux rois*, *aux reines*, pour *à les hommes*, *à les femmes*, &c. 3°. *Du* est encore une contraction pour *de le*; c'est le son obscur des deux *e* muets de suite, *de le*, qui a amené la contraction *du*: autrefois on disoit *del*; *la fins del conseil si fu tels*, &c. l'arrêté du conseil fut, &c. Ville-Hardouin, *lib. VII. p.* 107. *Gervaise del Chastel*, id. ib. *Gervais du Castel*. Vigenère. On dit donc *du bien* & *du mal*, pour *de le bien*, *de le mal*, & ainsi de tous les noms masculins qui commencent par une consonne; car si le nom commence par une voyelle, ou qu'il soit du genre féminin, alors on revient à la simplicité de la préposition, & à celle de l'*Article* qui convient au genre du nom: ainsi, on dit *de l'esprit*, *de la vertu*, *de la peine*; par là on évite le bâillement: c'est la même raison que l'on a marquée

ſur *au.* 4°. Enfin *des* ſert pour les deux genres au pluriel, & ſe dit pour *de les*, *des rois*, *des reines.*

Nos enfants qui commencent à parler, s'énoncent d'abord ſans contraction; ils diſent *de le pain*, *de le vin.* Tel eſt encore l'uſage dans preſque toutes nos provinces limitrophes, ſurtout parmi le peuple: c'eſt peut-être ce qui a donné lieu aux premières obſervations que nos grammairiens ont faites de ces contractions.

Les italiens ont un plus grand nombre de prépoſitions qui ſe contractent avec leurs *Articles.*

Mais les anglois, qui ont comme nous des prépoſitions & des *Articles*, ne font pas ces contractions; ainſi, ils diſent *of the*, de le, où nous diſons *du; the king*, le roi; *of the king*, de le roi, & en français du roi; *of the queen*, de la reine; *to the king*, à le roi, au roi; *to the queen*, à la reine. Cette remarque n'eſt pas de ſimple curioſité; il eſt important, pour rendre raiſon de la conſtruction, de ſéparer la prépoſition de l'*Article*, quand ils ſont l'un & l'autre en compoſition: par exemple, ſi je veux rendre raiſon de cette façon de parler, *du pain ſuffit*, je commence par dire *de le pain;* alors la prépoſition *de*, qui eſt ici une prépoſition extractive, & qui comme toutes les autres prépoſitions doit être entre deux termes, cette prépoſition, dis-je, me fait connoître qu'il y a ici une ellipſe.

Phèdre, dans la fable *de la vipère & de la lime*, pour dire que cette vipère cherchoit de quoi manger, dit: *Hæc quum tentaret ſi qua res eſſet cibi*, *l. IV. fab. vij. v.* 4. où vous voyez que *aliqua res cibi* fait connoître par analogie que *du pain*, c'eſt *aliqua res panis; paululum panis*, quelque choſe, une partie, une portion du pain: c'eſt ainſi que les anglois, pour dire *donnez-moi du pain;* diſent *give me ſome bread*, donnez-moi quelque pain; & pour dire *j'ai vu des hommes*, ils diſent *I have ſeen ſome men;* mot à mot, *j'ai vu quelques hommes;* à des médecins, *to ſome phyſicians*, à quelques médecins.

L'uſage de ſous-entendre ainſi quelque nom générique devant *de*, *du*, *des*, qui commencent une phraſe, n'étoit pas inconnu aux latins: Lentulus écrit à Cicéron de s'intéreſſer à ſa gloire, de faire valoir dans le ſénat & ailleurs tout ce qui pourroit lui faire honneur: *de noſtrâ dignitate velim tibi ut ſemper curæ ſit.* Cicéron, *ép. livre XII. ép. xjv.* Il eſt évident que *de noſtrâ dignitate* ne peut être le nominatif de *curæ ſit;* cependant ce verbe *ſit* étant à un mode fini, doit avoir un nominatif: ainſi, Lentulus avoit dans l'eſprit *ratio* ou *ſermo de noſtrâ dignitate*, l'intérêt de ma gloire; & quand même on ne trouveroit pas en ces occaſions de mot convenable à ſuppléer, l'eſprit n'en ſeroit pas moins occupé d'une idée que les mots énoncés dans la phraſe réveillent, mais qu'ils n'expriment point: telle eſt l'analogie, tel eſt l'ordre de l'analyſe de l'énonciation. Ainſi, nos grammairiens manquent d'exactitude, quand ils diſent que la prépoſition dont nous parlons *ſert à marquer le nominatif*, lorſqu'on ne veut que *déſigner une partie de la choſe*, Gramm. de Régnier, page 170; Reſtaut, pag. 75. & 418. Ils ne prennent pas garde que les prépoſitions ne ſauroient entrer dans le diſcours, ſans marquer un rapport ou relation entre deux termes, entre un mot & un mot: par exemple, la prépoſition *pour* marque un motif, une fin, une raiſon: mais enſuite il faut énoncer l'objet qui eſt le terme de ce motif, & c'eſt ce qu'on appelle *le complément de la prépoſition.* Par exemple, *il travaille pour la patrie*, *la patrie* eſt le complément de *pour*, c'eſt le mot qui détermine *pour;* ces deux mots *pour la patrie* font un ſens particulier qui a rapport à *travaille*, & ce dernier au ſujet de la prépoſition, *le roi travaille pour la patrie.* Il en eſt de même des prépoſitions *de* & *à*. *Le livre de Pierre eſt beau; Pierre* eſt le complément de *de*, & ces deux mots *de Pierre* ſe rapportent à *livre*, qu'ils déterminent, c'eſt à dire qu'ils donnent à ce mot le ſens particulier qu'il a dans l'eſprit, & qui dans l'énonciation le rend ſujet de l'attribut qui le ſuit: c'eſt de ce livre que je dis qu'*il eſt beau.*

A eſt auſſi une prépoſition qui, entre autres uſages, marque un rapport d'attribution: *donner ſon cœur à Dieu*, *parler à quelqu'un*, *dire ſa penſée à ſon ami.*

Cependant communément nos grammairiens ne regardent ces deux mots que comme des particules qui ſervent, diſent-ils, à décliner nos noms; l'une eſt, dit-on, la marque du génitif; & l'autre, celle du datif. Mais n'eſt-il pas plus ſimple & plus analogue au procédé des langues, dont les noms ne changent point leur dernière ſyllabe, de n'y admettre ni cas ni déclinaiſon, & d'obſerver ſeulement comment ces langues énoncent les mêmes vûes de l'eſprit, que les latins font connoître par la différence des terminaiſons? Tout cela ſe fait, ou par la place du mot, ou par le ſecours des prépoſitions.

Les latins n'ont que ſix cas, cependant il y a bien plus de rapports à marquer; ce plus, ils l'énoncent par le ſecours de leurs prépoſitions. Hé bien, quand la place du mot ne peut pas nous ſervir à faire connoître le rapport que nous avons à marquer, nous faiſons alors ce que les latins faiſoient au défaut d'une déſinence ou terminaiſon particulière: comme nous n'avons point de terminaiſon deſtinée à marquer le génitif, nous avons recours à une prépoſition; il en eſt de même du rapport d'attribution, nous le marquons par la prépoſition *à*, ou par la prépoſition *pour*, & même par quelques autres, & les latins marquoient ce rapport par une terminaiſon particulière qui faiſoit dire que le mot étoit alors au datif.

Nos grammairiens ne nous donnent que ſix cas, ſans doute parce que les latins n'en ont que ſix. Notre accuſatif, dit-on, eſt toujours ſemblable au nominatif: hé, y a-t-il autre choſe qui les diſtingue, ſinon la place? L'un ſe met devant, & l'autre après le verbe; dans l'une & dans l'autre occaſion le nom n'eſt qu'une ſimple dénomination. Le génitif, ſelon nos Grammaires, eſt auſſi toujours ſemblable à l'a-

blatif; le datif a le privilège d'être seul avec le prétendu article *à*: mais *de* & *à* ont toujours un complément comme les autres prépositions, & ont également des rapports particuliers à marquer; par conséquent si *de* & *à* sont des cas, *sur*, *par*, *pour*, *sous*, *dans*, *avec*, & les autres prépositions, devroient en faire aussi; il n'y a que le nombre déterminé des six cas latins qui s'y oppose: ce que je veux dire est encore plus sensible en italien.

Les Grammaires italiennes ne comptent que six cas aussi, par la seule raison que les latins n'en ont que six. Il ne sera pas inutile de décliner ici au moins le singulier de nos italiens, tels qu'ils sont déclinés dans la Grammaire de Buommatei, celle qui avec raison a le plus de réputation.

1. *Il re*, c'est à dire le roi; 2. *del re*, 3. *al re*, 4. *il re*, 5. *o re*, 6. *dal re*. 1. *Lo abbate*, l'abbé; 2. *dello abbate*, 3. *allo abbate*, 4. *lo abbate*, 5. *o abbate*, 6. *dallo abbate*. 1. *La donna*, la dame; 2 *della donna*, 3. *alla donna*, 4. *la donna*, 5. *o donna*, 6. *dalla donna*. On voit aisément, & les grammairiens en conviennent, que *del*, *dello*, & *dalla*, sont composés de l'*article*, & de *di*, qui en composition se change en *de*; que *al*, *allo* & *alla*, sont aussi composés de l'*Article* & de *a*; & qu'enfin *dal*, *dallo*, & *dalla* sont formés de l'*Article* & de *da*, qui signifie *par*, *che*, *de*.

Buommatei appelle ces trois mots *di*, *a*, *da*, des *segnaccasi*, c'est à dire *des signes des cas*. Mais ce ne sont pas ces seules prépositions qui s'unissent avec l'*Article*: en voici encore d'autres qui ont le même privilège.

Con, *co*, avec; *col tempo*, avec le temps; *colla liberta*, avec la liberté.

In, en, dans, qui en composition se change en *ne*, *nello specchio*, dans le miroir; *nel giardino*, dans le jardin; *nelle strade*, dans les rues.

Per, pour, par rapport à, perd l'*r*; *p'el giardino*, pour le jardin.

Sopra, sur, se change en *su*, *su'l prato*, sur le pré, *sulla tavola*, sur la table, *Infra* ou *intra* se change en *tra*: on dit *tra'l* pour *tra*, il entre là.

La conjonction *&* s'unit aussi avec l'*Article*: *la terra e'l cielo*, la terre & le ciel. Faut-il pour cela l'ôter du nombre des conjonctions? puisqu'on ne dit pas que toutes ces prépositions qui entrent en composition avec l'*Article*, forment autant de nouveaux cas qu'elles marquent de rapports différents; pourquoi dit-on que *di*, *a*, *da*, ont ce privilège? C'est qu'il suffisoit d'égaler dans la langue vulgaire le nombre des six cas de la Grammaire latine, à quoi on étoit accoutumé dès l'enfance. Cette correspondance étant une fois trouvée, le surabondant n'a pas mérité d'attention particulière.

Buommatei a senti cette difficulté; sa bonne foi est remarquable: Je ne saurois condamner, dit-il, ceux qui veulent que *in*, *per*, *con*, soient aussi bien signes de cas, que le sont *di*, *a*, *da*: mais il ne me plaît pas à présent de les mettre au nombre des signes de cas; il me paroît plus utile de les laisser au traité des prépositions: *Jo non danno i loro ragioni, che certò non si posson dannare; ma non mi piace per ora mettere gli ultimi nel numero de segnaccasi; parendo à me piu utile lasciar gli al trattato delle proposizioni.* Buommatei, *della ling. Toscana. Del Segn. c. tr.* 42. Cependant une raison égale doit faire tirer une conséquence pareille: *par ratio, paria jura desiderat*: *co*, *ne*, *pe*, &c. n'en sont pas moins prépositions, quoiqu'elles entrent en composition avec l'*Article*, ainsi *di*, *a*, *da*, n'en doivent pas moins être prépositions pour être unies à l'*Article*. Les unes & les autres de ces prépositions n'entrent dans le discours que pour marquer le rapport particulier qu'elles doivent indiquer chacune selon la destination que l'Usage leur a donnée, sauf aux latins à marquer un certain nombre de ces rapports par des terminaisons particulières.

Encore un mot, pour faire voir que notre *de* & notre *à* ne sont que des prépositions, c'est qu'elles viennent, l'une de la préposition latine *de*, & l'autre de *ad* ou de *à*.

Les latins ont fait de leur préposition *de* le même usage que nous faisons de nôtre *de*; or si en latin *de* est toujours préposition, le *de* françois doit l'être aussi toujours.

1°. Le premier usage de cette préposition est de marquer l'extraction, c'est à dire, d'où une chose est tirée, d'où elle vient, d'où elle a pris son nom; ainsi, nous disons *un temple de marbre*, *un pont de pierre*, *un homme du peuple*, *les femmes de notre siècle*.

2°. Et par extension cette préposition sert à marquer la propriété: *le livre de Pierre*, c'est à dire, le livre tiré d'entre les choses qui appartiennent à Pierre.

C'est selon ces acceptions que les latins ont dit, *templum de marmore ponam*, Virg. *Georg. lib. III. vers.* 13, je ferai bâtir un temple de marbre: *fuit in tectis de marmore templum*, Virg. *Æn. IV. v.* 457. il y avoit dans son palais un temple de marbre, *tota de marmore*, Virg. *Ecl. VII. v.* 31. toute de marbre:

. . . . *Solido de marmore templa*
Instituam, festosque dies de nomine Phœbi.

Virg. *Æn. VI. v.* 70. Je ferai bâtir des temples de marbre, & j'établirai des fêtes du nom de *Phœbus*, en l'honneur de Phœbus.

Les latins, au lieu de l'adjectif, se sont souvent servis de la préposition *de* suivie du nom; ainsi, *de marmore* est équivalent à *marmoreum*. C'est ainsi qu'Ovide, *I. Mét. v.* 127. au lieu de dire *ætas ferrea*, a dit: *de duro est ultima ferro*, le dernier âge est l'âge de fer. Remarquez qu'il venoit de dire, *aurea prima sata est ætas*; ensuite *subiit argentea proles*.

Tertia post illas successit ahæna proles:

&

& enfin il dit dans le même sens, *de duro est ultima ferro.*

Il est évident que dans la phrase d'Ovide, *ætas de ferro*, *de ferro* n'est point au génitif; pourquoi donc dans la phrase françoise, *l'âge de fer*, *de fer* seroit-il au génitif? Dans cet exemple la préposition *de*, n'étant point accompagnée de l'*Article*, ne sert, avec *fer*, qu'à donner à *âge* une qualification adjective :

Ne partis expers esset de nostris bonis,

Tér. *Heaut. IV.* 1. 39. afin qu'il ne fût pas privé d'une partie de nos biens : *Non hoc de nihilo est*, Tér. *Hec. V.* 1. 1. ce n'est pas là une affaire de rien.

Reliquum de ratiunculâ, Tér. *Phorm. I.* 1. 2. un reste de compte.

Portenta de genere hoc. Lucret. *liv. V. v.* 38. les monstres de cette espèce.

Cætera de genere hoc adfingere, imaginer des phantômes de cette sorte, *id. ibid. v.* 165. & Horace, *I. sat.* 1. *v.* 13. s'est exprimé de la même manière, *Cætera de genere hoc adeò sunt multa.*

De plebe deo, Ovid. un dieu du commun.

Nec de plebe deo, sed qui vaga fulmina mitto.

(Ovid.)

Mét. I. v. 595. Je ne suis pas un dieu du commun, dit Jupiter à Io, je suis le dieu puissant qui lance la foudre. *Homo de scholâ*, Cic. *de orat. ij.* 7. un homme de l'école. *Declamator de ludo*, Cic. *orat. c. xv.* déclamateur du lieu d'exercice. *Rabula de foro*, un criailleur, un braillard du palais, Cic. *ibid. Primus de plebe.* Tit. Liv. *lib. VII. c. xvij.* le premier du peuple. Nous avons des élégies d'Ovide, qui sont intitulées *de Ponto*, c'est à dire, envoyées du Pont. *Mulieres de nostro seculo quæ sponte peccant*, les femmes de notre siècle. Auson. dans l'*Épitre* qui est à la tête de l'*Idylle VII.*

Cette couronne, que les soldats de Pilate mirent sur la tête de Jesus-Christ, S. Marc (*ch. xv. v.* 17.) l'appelle *spineam coronam*, & S. Matth. (*ch. xv. v.* 29. aussi bien que S. Jean (*ch. xjx. v.* 2.) la nomment *coronam de spinis*, une couronne d'épines.

Unus de circumstantibus, Marc, ch. xjv. vers. 47. un de ceux qui étoient là, l'un des assistants. Nous disons *que les Romains ont été ainsi appellés de Romulus ;* & n'est-ce pas dans le même sens que Virgile a dit : *Romulus excipiet gentem, Romanosque suo de nomine dicet.* I. Æneid. v. 281. & au vers 471. du même livre, il dit que Didon acheta un terrein qui fut appelé *Byrsa*, du nom d'un certain fait ; *facti de nomine Byrsam ;* & encore au vers 18. du III. liv. Enée dit : *Æneadasque meo nomen de nomine fingo. Ducis de nomine*, ibid. vers. 166, *&c. De nihilo irasci ;* Plaut. se fâcher d'une bagatelle, de rien, pour rien ; *Quercus de cælo tactas.* Virg. des chênes frappés de la foudre ; *De more*, Virg. selon l'usage ; *De medio potare die*, Horace, dès midi ; *De tenero ungui*, Horace, dès l'enfance ; *De industriâ*, Téren. de dessein prémédité ; *Filius de summo loco*, Plaute, un enfant de bonne maison ; *De meo*, *de tuo*, Plaute, de mon bien, à mes dépens ; j'ai acheté une maison de Crassus, *Domum emi de Crasso ;* Cic. fam. liv. V. Ep. vj. & pro Flacco, c. xx. *Fundum mercatus & de pupillo ;* il est de la troupe, *De grege illo est ;* Tér. Adelp. III. iij. 38. je le tiens de lui, *De Davo audivi ;* diminuer de l'amitié, *Aliquid de nostrâ conjunctione imminutum ;* Cic. V. liv. epist. v.

3. *De* se prend aussi en latin & en françois pour *pendant ; de die*, *de nocte ;* de jour, de nuit.

4. *De* pour *touchant*, *au regard de ; Si res de amore meo secundæ essent*, si les affaires de mon amour alloient bien. *Tér.*

Legati de pace, César *de Bello Gall.* 2. 3. des envoyés touchant la paix, pour parler de paix ; *De argento, somnium*, Tér. Adelp. II. j. 50. à l'égard de l'argent, néant ; *De captivis commutandis*, pour l'échange des prisonniers.

5. *De*, à cause de, pour. *Nos amas de fidicinâ isthâc*, Tér. Eun. III. iij. 4. vous m'aimez à cause de cette musicienne ; *Lætus est de amicâ*, il est gai à cause de sa maitresse ; *Rapto de fratre dolentis*, Horace, I. ep. xjv. 7. inconsolable de la mort de son frère ; *accusare*, *arguere de ;* accuser, reprendre de.

6. Enfin cette préposition sert à former des façons de parler adverbiales ; *De integro*, de nouveau. Cic. Virg. *De industriâ*, Téren. de propos délibéré, à dessein.

Si nous passions aux auteurs de la basse latinité, nous trouverions encore un plus grand nombre d'exemples : *De cælis Deus*, Dieu des cieux ; *Pannus de lanâ*, un drap, une étoffe de laine.

Ainsi, l'usage que les latins ont fait de cette préposition a donné lieu à celui que nous en faisons. Les autorités que je viens de rapporter doivent suffire, ce me semble, pour détruire le préjugé répandu dans toutes nos Grammaires, que notre *de* est la marque du génitif ; mais encore un coup, puisqu'en latin *templum de marmore*, *pannus de lanâ*, *de* n'est qu'une préposition avec son complément à l'ablatif, pourquoi ce même *de*, passant dans la langue françoise avec un pareil complément, se trouveroit-il transformé en particule ? & pourquoi ce complément, qui est à l'ablatif en latin, se trouveroit-il au génitif en françois ?

Il n'y est ni au génitif ni à l'ablatif ; nous n'avons point de cas proprement dit en françois ; nous ne faisons que nommer : & à l'égard des rapports ou vûes différentes sous lesquels nous considérons les mots, nous marquons ces vûes, ou par la place du mot, ou par le secours de quelque préposition.

La préposition *de* est employée le plus souvent à la qualification & à la détermination ; c'est à dire qu'elle sert à mettre en rapport le mot qui qualifie, avec celui qui est qualifié : *un palais de roi*, *un courage de héros*,

Lorſqu'il n'y a que la ſimple prépoſition *de*, ſans l'*Article*, la prépoſition & ſon complément ſont pris adjectivement; *un palais de roi*, eſt équivalent à *un palais royal; une valeur de héros*, équivaut à *une valeur héroïque;* c'eſt un ſens ſpécifique, ou de *ſorte :* mais quand il y a un ſens individuel ou perſonnel, ſoit univerſel, ſoit ſingulier, c'eſt à dire, quand on veut parler de tous les rois perſonnellement, comme ſi l'on diſoit l'*intérêt des rois*, ou de quelque roi particulier, *la gloire du roi*, *la valeur du héros que j'aime*; alors on ajoûte l'*Article* à la prépoſition; car *des rois*, c'eſt *de les rois;* & *du héros*, c'eſt *de le héros.*

A l'égard de notre *à*, il vient le plus ſouvent de la prépoſition latine *ad*, dont les italiens ſe ſervent encore aujourdhui devant une voyelle : *ad uomo d'intelletto*, à un homme d'eſprit; *uno ad uno*, un à un; (S. Luc, *ch. jx. v.* 13.) pour dire que Jéſus-Chriſt dit à ſes diſciples, *&c* ſe ſert de la prépoſition *ad*, *Ait ad illos.* Les latins diſoient également *loqui alicui*, & *loqui ad aliquem*, parler à quelqu'un; *afferre aliquid alicui*, ou *ad aliquem*, apporter quelque choſe à quelqu'un, *&c.* Si de ces deux manières de s'exprimer nous avons choiſi celle qui s'énonce par la prépoſition, c'eſt que nous n'avons point de datif.

1°. Les latins diſoient auſſi *pertinere ad;* nous diſons de même, avec la prépoſition, *appartenir à.*

2°. Notre prépoſition *à* vient auſſi quelquefois de la prépoſition latine *à* ou *ab; auferre aliquid alicui* ou *ab aliquo*, ôter quelque choſe à quelqu'un: on dit auſſi, *eripere aliquid alicui* ou *ab aliquo; petere veniam à Deo*, demander pardon à Dieu.

Tout ce que dit M. l'abbé Regnier pour faire voir que nous avons des datifs, me paroît bien mal aſſorti avec tant d'obſervations judicieuſes qui ſont répandues dans ſa Grammaire. Selon ce célèbre académicien (*pag.* 238.) quand on dit *voilà un chien qui s'eſt donné à moi*, *à moi* eſt au datif: mais ſi l'on dit *un chien qui s'eſt adonné à moi*, cet *à moi* ne ſera plus alors un datif; c'eſt, dit-il, la prépoſition latine *ad.* J'avoue que je ne ſaurois reconnoître la prépoſition latine dans *adonné à*, ſans la voir auſſi dans *donné à*, & que dans l'une & dans l'autre de ces phraſes les deux *à* me paroiſſent de même eſpèce, & avoir la même origine. En un mot, puiſque *ad aliquem* ou *ab aliquo* ne ſont point des datifs en latin, je ne vois pas pourquoi *à quelqu'un* pourroit être un datif en françois.

Je regarde donc *de* & *à* comme de ſimples prépoſitions, auſſi bien que *par*, *pour*, *avec*, &c. les unes & les autres ſervent à faire connoître en françois les rapports particuliers que l'Uſage les a chargés de marquer, ſauf à la langue latine à exprimer autrement ces mêmes rapports.

A l'égard de *le*, *la*, *les*, je n'en fais pas une claſſe particulière de mots ſous le nom d'*Article;* je les place avec les adjectifs prépoſitifs, qui ne ſe mettent jamais que devant leurs ſubſtantifs, & qui ont chacun un ſervice qui leur eſt propre. On pourroit les appeller *Prénoms.*

Comme la ſociété civile ne ſauroit employer trop de moyens pour faire naître dans le cœur des hommes des ſentiments, qui d'une part les portent à éviter le mal qui eſt contraire à cette ſociété, & de l'autre les engagent à pratiquer le bien qui ſert à la maintenir & à la rendre floriſſante; de même l'art de la parole ne ſauroit nous donner trop de ſecours, pour nous faire éviter l'obſcurité & l'amphibologie, ni inventer un aſſez grand nombre de mots, pour énoncer, non ſeulement les diverſes idées que nous avons dans l'eſprit, mais encore pour exprimer les différentes faces ſous leſquelles nous conſidérons les objets de ces idées.

Telle eſt la deſtination des prénoms ou adjectifs métaphyſiques, qui marquent, non des qualités phyſiques des objets, mais ſeulement des points de vûe de l'eſprit, ou des faces différentes ſous leſquelles l'eſprit conſidère le même mot; tels ſont *tout*, *chaque*, *nul*, *aucun*, *quelque*, *certain* (dans le ſens de *quidam*) *un*, *ce*, *cet*, *cette*, *ces*, *le*, *la*, *les*, auxquels on peut joindre encore les adjectifs poſſeſſifs tirés des pronoms perſonnels; tels ſont *mon*, *ma*, *mes*, & les noms de nombre cardinal, *un*, *deux*, *trois*, &c.

Ainſi, je mets *le*, *la*, *les*, au rang de ces prénoms ou adjectifs métaphyſiques. Pourquoi les ôter de la claſſe de ces autres adjectifs?

Ils ſont adjectifs puiſqu'ils modifient leurs ſubſtantifs, & qu'ils le font prendre dans une acception particulière, individuelle, & perſonnelle. Ce ſont des adjectifs métaphyſiques, puiſqu'ils marquent, non des qualités phyſiques, mais une ſimple vûe particulière de l'eſprit.

Preſque tous nos grammairiens (Regnier, *p.* 141. Reſtaut, *p.* 64.) nous diſent que *le*, *la*, *les*, ſervent à faire connoître le genre des noms, comme ſi c'étoit là une propriété qui fût particulière à ces petits mots. Quand on a un adjectif à joindre à un nom, on donne à cet adjectif, ou la terminaiſon maſculine, ou la féminine, ſelon ce que l'uſage nous en a appris. Si nous diſons *le ſoleil* plus tôt que *la ſoleil*, comme les allemands, c'eſt que nous ſavons qu'en françois *ſoleil* eſt du genre maſculin, c'eſt à dire, qu'il eſt dans la claſſe des noms des choſes inanimées auxquels l'Uſage a conſacré la terminaiſon des adjectifs déja deſtinée aux noms de mâles, quand il s'agit des animaux. Ainſi, lorſque nous parlons du ſoleil, nous diſons *le ſoleil*, plus tôt que *la*, par la même raiſon que nous dirions *beau ſoleil*, *brillant ſoleil*, plus tôt que *belle* ou *brillante.*

Au reſte, quelques grammairiens mettent *le*, *la*, *les*, au rang des pronoms: mais ſi le pronom eſt un mot qui ſe mette à la place du nom dont il rappelle l'idée; *le*, *la*, *les*, ne ſeront pronoms que lorſqu'ils feront cette fonction: alors ces mots vont tous ſeuls & ne ſe trouvent point avec le nom qu'ils repréſentent. *La vertu eſt aimable; aimez-la.* Le premier *la* eſt adjectif métaphyſique, ou, comme on

dit, *Article ;* il précède son substantif *vertu ;* il personnifie la *vertu ;* il la fait regarder comme un individu métaphysique : mais le second *la*, qui est après *aimez*, rappelle la *vertu*, & c'est pour cela qu'il est pronom, & qu'il va tout seul ; alors *la* vient de *illam*, elle.

C'est la différence du service ou emploi des mots, & non la différence matérielle du son, qui les fait placer en différentes classes : c'est ainsi que l'infinitif des verbes est souvent nom, *le boire*, *le manger.*

Mais sans quitter nos mots, ce même son *la* n'est-il pas aussi quelquefois un adverbe qui répond aux adverbes latins *ibi*, *hàc*, *istàc*, *illàc*, il demeure là, il va là ? *&c.* N'est-il pas encore un nom substantif quand il signifie une note de Musique ? Enfin n'est-il pas aussi une particule explétive qui sert à l'énergie, *ce jeune homme-là*, *cette femme-là*, &c ?

A l'égard de *un*, *une*, dans le sens de *quelque* ou *certain*, en latin *quidam*, c'est encore un adjectif prépositif qui désigne un individu particulier, tiré d'une espèce, mais sans déterminer singulièrement quel est cet individu, si c'est Pierre ou Paul. Ce mot nous vient aussi du latin : *Quis est is homo, unus-ne amator?* (Plaut. *Truc. I. ij. 32.*) quel est cet homme, est-ce là un amoureux ? *Hic est unus servus violentissimus*, (Plaut. *ibid. II. 1. 39.*) c'est un esclave très-emporté ; *Sicut unus paterfamilias*, (Cic. *de orat. 1. 29.*) comme un père de famille. *Qui variare cupit rem prodigialiter unam*, (Hor. *Art. poët. v. 29.*) celui qui croit embellir un sujet, *unam rem*, en y faisant entrer du merveilleux. *Forte unam adspicio adolescentulam*, (Ter. *And. act. 1. sc. I. v. 91.*) j'apperçois par hasard une jeune fille. Donat, qui a commenté Térence dans le temps que la langue latine étoit encore une langue vivante, dit sur ce passage, que Térence a parlé selon l'Usage, & que s'il a dit *unam*, une, au lieu de *quamdam*, certaine, c'est que telle étoit, dit-il, & que telle est encore la manière de parler. *Ex Consuetudine dicit unam, ut dicimus, unus est adolescens : unam ergo τῷ ἰδιωτισμῷ dixit, vel unam pro quamdam.* Ainsi, ce mot n'est en françois que ce qu'il étoit en latin.

La Grammaire générale de P. R. *pag. 53.* dit que *un* est *Article* indéfini. Ce mot ne me paroît pas plus *Article* indéfini, que *tout*, *Article* universel, ou *ce*, *cette*, *ces*, *Articles* définis. L'auteur ajoûte, qu'*on croit d'ordinaire que* un *n'a point de plurier ; qu'il est vrai qu'il n'en a point qui soit formé de lui-même :* (on dit pourtant, les *uns*, quelques-*uns ;* & les latins ont dit au pluriel, *uni*, *unæ*, &c.) *Ex unis geminas mihi conficiet nuptias.* (Tér. *And. act. IV. sc. 1. v. 51.*) *Aderit una in unis ædibus.* (Tér. *Eun. act. II. sc. iij. v. 75.* & selon M^de^ Dacier, *act. II. sc. jv. v. 74.*) Mais revenons à la Grammaire générale. *Je dis*, poursuit l'auteur, *que* un *a un pluriel pris d'un autre mot, qui est* des, *avant les substantifs*, des animaux ; *&* de, *quand l'adjectif précède*, de beaux lits. *De* un pluriel ! cela est nouveau..

Nous avons déja observé que *des* est pour *de les*, & que *de* est une préposition, qui par conséquent suppose un mot exprimé ou sousentendu, avec lequel elle puisse mettre son complément en rapport ; qu'ainsi, il y a ellipse dans ces façons de parler : & l'analogie s'oppose à ce que *des* ou *de* soient le nominatif pluriel d'*un* ou d'*une*.

L'auteur de cette Grammaire générale me paroît bien au dessous de sa réputation quand il parle de ce mot *des* à la page 55 : il dit que cette particule est quelquefois nominatif ; quelquefois accusatif, ou génitif, ou datif, ou enfin ablatif de l'*Article* UN. Il ne lui manque donc que de marquer le vocatif pour être la particule de tous les cas. N'est ce pas là indiquer bien nettement l'usage que l'on doit faire de cette préposition ?

Ce qu'il y a de plus surprenant encore, c'est que cet auteur soutient, page 55, que, *comme on dit au datif singulier* à un, *& au datif pluriel* à des, *on devroit dire au génitif pluriel* de des : *puisque* des *est*, dit-il, *le pluriel d'*un : *que si on ne l'a pas fait*, *c'est*, poursuit-il, *par une raison qui fait la plupart des irrégularités des langues*, *qui est la cacophonie ; ainsi*, dit-il, selon la parole d'un ancien, *impetratum est à ratione ut peccare suavitatis causâ liceret ;* & cette remarque a été adoptée par M. Restaut, *pag. 73. & 75.*

Au reste, Cicéron dit, (*Orator, n.* xlvij.) que *impetratum est à Consuetudine*, & non *à ratione*, *ut peccare suavitatis causâ liceret :* mais soit qu'on lise *à Consuetudine*, avec Cicéron, ou *à ratione*, selon la Grammaire générale, il ne faut pas croire que les pieux solitaires de P. R. ayent voulu étendre cette permission au dela de la Grammaire.

Mais revenons à notre sujet. Si l'on veut bien faire attention que *des* est pour *de les ;* que, quand on dit *à des hommes*, c'est *à de les hommes ;* que *de* ne sauroit alors déterminer *à*, qu'ainsi il y a ellipse ; *à des hommes*, c'est à dire *à quelques-uns de les hommes*, *quibusdam ex hominibus :* qu'au contraire, quand on dit *le Sauveur des hommes*, la construction est toute simple ; on dit au singulier, *le Sauveur de l'homme*, & au pluriel *le Sauveur de les hommes ;* il n'y a de différence que de *le* à *les*, & non à la préposition. Il seroit inutile & ridicule de la répéter ; il en est de *des* comme de *aux*, l'un est *de les*, & l'autre *à les :* or comme lorsque le sens n'est pas partitif, on dit *aux hommes* sans ellipse ; on dit aussi *des hommes* dans le même sens général, *l'ignorance des hommes*, *la vanité des hommes*.

Ainsi, regardons 1°. *le*, *la*, *les*, comme de simples adjectifs indicatifs & métaphysiques, aussi bien que *ce*, *cet*, *cette*, *un*, *quelque*, *certain*, &c.

2°. Considérons *de* comme une préposition, qui, ainsi que *par*, *pour*, *en*, *avec*, *sans*, &c. sert à tourner l'esprit vers deux objets, & à faire appercevoir le rapport que l'on veut indiquer entre l'un & l'autre.

3°. Enfin décomposons, *au*, *aux*, *du*, *des*, faisant attention à la destination & à la nature de chacun des mots décomposés, & tout se trouvera applani.

Mais avant que de paſſer à un plus grand détail touchant l'emploi & l'uſage de ces adjectifs, je crois qu'il ne ſera pas inutile de nous arrêter un moment aux réflexions ſuivantes : elles paroîtront d'abord étrangères à notre ſujet; mais j'oſe me flatter qu'on reconnoîtra dans la ſuite qu'elles étoient néceſſaires.

Il n'y a en ce monde que des êtres réels, que nous ne connoiſſons que par les impreſſions qu'ils font ſur les organes de nos ſens, ou par des réflexions qui ſuppoſent toujours des impreſſions ſenſibles.

Ceux de ces êtres qui ſont ſéparés des autres, ſont chacun un enſemble, un Tout particulier, par la liaiſon, la continuité, le rapport, & la dépendance de leurs parties.

Quand une fois les impreſſions que ces divers objets ont faites ſur nos ſens, ont été portées juſqu'au cerveau, & qu'elles y ont laiſſé des traces; nous pouvons alors nous rappeler l'image ou l'idée de ces objets particuliers, même de ceux qui ſont éloignés de nous; & nous pouvons, par le moyen de leurs noms, s'ils en ont un, faire connoître aux autres hommes, que c'eſt à tel objet que nous penſons plus tôt qu'à tel autre.

Il paroît donc que chaque être ſingulier devroit avoir ſon nom propre, comme dans chaque famille chaque perſonne a le ſien : mais cela n'a pas été poſſible, à cauſe de la multitude innombrable de ces êtres particuliers, de leurs propriétés, & de leurs rapports. D'ailleurs, comment apprendre & retenir tant de noms ?

Qu'a-t-on donc fait pour y ſuppléer ? Je l'ai appris en me rappelant ce qui s'eſt paſſé à ce ſujet par rapport à moi.

Dans les premières années de ma vie, avant que les organes de mon cerveau euſſent acquis un certain degré de conſiſtance, & que j'euſſe fait une certaine proviſion de connoiſſances particulières, les noms que j'entendois donner aux objets qui ſe préſentoient à moi, je les prenois comme j'ai pris dans la ſuite les noms propres.

Cet animal à quatre pattes qui venoit badiner avec moi, je l'entendois appeller *Chien*. Je croyois par ſentiment & ſans autre examen, car alors je n'en étois pas capable, que *Chien* étoit le nom qui ſervoit à le diſtinguer des autres objets que j'entendois nommer autrement.

Bientôt un animal fait comme ce chien vint dans la maiſon, & je l'entendis auſſi appeller *Chien; c'eſt*, me dit-on, *le chien de notre voiſin*. Après cela j'en vis encore bien d'autres pareils, auxquels on donnoit auſſi le même nom, à cauſe qu'ils étoient faits à peu près de la même manière; & j'obſervai qu'outre le nom de *Chien* qu'on leur donnoit à tous, on les appelloit encore chacun d'un nom particulier : celui de notre maiſon s'appelloit *Médor;* celui de notre voiſin, *Marquis;* un autre *Diamant*, &c.

Ce que j'avois remarqué à l'égard des chiens, je l'obſervai auſſi peu à peu à l'égard d'un grand nombre d'autres êtres. Je vis un moineau, enſuite d'autres moineaux; un cheval, puis d'autres chevaux; une table, puis d'autres tables; un livre, enſuite des livres, *&c.*

Les idées que ces différents noms excitoient dans mon cerveau, étant une fois déterminées, je vis bien que je pouvois donner à Médor & à Marquis le nom de *Chien;* mais que je ne pouvois pas leur donner le nom de *Cheval*, ni celui de *Moineau*, ni celui de *Table*, ou quelqu'autre : en effet, le nom de *Chien* réveilloit dans mon eſprit l'image de chien, qui eſt différente de celle de cheval, de celle de moineau, *&c.*

Médor avoit donc déja deux noms, celui de *Médor* qui le diſtinguoit de tous les autres chiens, & celui de *Chien* qui le mettoit dans une claſſe particulière, différente de celle de cheval, de moineau, de table, *&c.*

Mais un jour on dit devant moi que Médor étoit un joli animal, que le cheval d'un de nos amis étoit un bel animal; que mon moineau étoit un petit animal bien privé & bien aimable : & ce mot d'*Animal*, je ne l'ai jamais ouï dire d'une table, ni d'un arbre, ni d'une pierre, ni enfin de tout ce qui ne marche pas, ne ſent pas, & qui n'a point les qualités communes & particulières à tout ce qu'on appelle *Animal.*

Médor eut donc alors trois noms, *Médor*, *Chien*, *Animal.*

On m'apprit dans la ſuite la différence qu'il y a entre ces trois ſortes de noms; ce qu'il eſt important d'obſerver & de bien comprendre, par rapport au ſujet principal dont nous avons à parler.

1°. Le nom propre, c'eſt le nom qui n'eſt dit que d'un être particulier, du moins dans la ſphère où cet être ſe trouve; ainſi, *Louis*, *Marie*, ſont des noms propres, qui, dans les lieux où l'on en connoît la deſtination, ne déſignent que telle ou telle perſonne, & non une ſorte ou eſpèce de perſonnes.

Les objets particuliers auxquels on donne ces ſortes de noms ſont appelés des *individus*, c'eſt à dire que chacun d'eux ne ſauroit être diviſé en un autre lui-même ſans ceſſer d'être ce qu'il eſt; ce diamant, ſi vous le diviſez, ne ſera plus ce diamant; l'idée qui le repréſente ne vous offre que lui & n'en renferme pas d'autres qui lui ſoient ſubordonnés, de la même manière que *Médor* eſt ſubordonné à *chien*, & *chien* à *animal.*

2°. Les noms d'eſpèce, ce ſont des noms qui conviennent à tous les individus qui ont entre eux certaines qualités communes; ainſi, *chien* eſt un nom d'eſpèce, parce qu'il convient à tous les chiens particuliers, dont chacun eſt un individu, ſemblable en certains points eſſenciels à tous les autres individus, qui, à cauſe de cette reſſemblance, ſont dits être de même eſpèce & ont entre eux un nom commun, *chien.*

3°. Il y a une troiſième ſorte de noms, qu'il a plû aux maîtres de l'art d'appeler *noms de genre*, c'eſt à dire, noms plus généraux, plus étendus encore que les ſimples noms d'eſpèce; ce ſont ceux qui ſont communs à chaque individu de toutes les eſ-

pèces ſubordonnées à ce genre ; par exemple, *animal* ſe dit du *chien*, du *cheval*, du *lion*, du *cerf*, & de tous les individus particuliers qui vivent, qui peuvent ſe tranſporter par eux-mêmes d'un lieu en un autre, qui ont des organes dont la liaiſon & les rapports forment un enſemble. Ainſi, l'on dit ce *chien* eſt un *animal* bien attaché à ſon maître, ce lion eſt un *animal* féroce, *&c.* *Animal* eſt donc un nom de genre, puiſqu'il eſt commun à chaque individu de toutes les différentes eſpèces d'animaux.

Mais ne pourrois-je pas dire que l'*animal* eſt un *être*, une *ſubſtance*, c'eſt à dire une choſe qui exiſte? Oui ſans doute, tout *animal* eſt un être. Et que deviendra alors le nom d'*animal*, ſera-t-il encore un nom de genre? Il ſera toujours un nom de genre par rapport aux différentes eſpèces d'animaux, puiſque chaque individu de chacune de ces eſpèces n'en ſera pas moins appelé *animal*. Mais en même temps *animal* ſera un nom d'eſpèce ſubordonné à *être*, qui eſt le genre ſuprême ; car dans l'ordre métaphyſique, (& il ne s'agit ici que de cet ordre-là) *être* ſe dit de tout ce qui exiſte & de tout ce que l'on peut conſidérer comme exiſtant, & n'eſt ſubordonné à aucune claſſe ſupérieure. Ainſi, on dira fort bien qu'il y a différentes eſpèces d'*êtres* corporels : premièrement les animaux, & voilà *animal* devenu nom d'eſpèce ; en ſecond lieu il y a les corps inſenſibles & inanimés, & voilà une autre eſpèce de l'*être*.

Remarquez que les eſpèces ſubordonnées à leur genre, ſont diſtinguées les unes des autres par quelque propriété eſſencielle ; ainſi, l'eſpèce humaine eſt diſtinguée de l'eſpèce des brutes par la raiſon & par la conformation ; les plumes & les aîles diſtinguent les oiſeaux des autres animaux, &c.

Chaque eſpèce a donc un caractère propre qui la diſtingue d'une autre eſpèce, comme chaque individu à ſon ſuppôt particulier incommunicable à tout autre.

Ce caractère diſtinctif, ce motif, cette raiſon qui nous a donné lieu de nous former ces divers noms d'eſpèce, eſt ce qu'on appelle la *Différence*.

On peut remonter de l'individu juſqu'au genre ſuprême, *Médor*, *chien*, *animal*, *être* ; c'eſt la méthode par laquelle la nature nous inſtruit ; car elle ne nous montre d'abord que des êtres particuliers.

Mais lorſque, par l'uſage de la vie, on a acquis une ſuffiſante proviſion d'idées particulières, & que ces idées nous ont donné lieu d'en former d'abſtraites & de générales, alors comme l'on s'entend ſoi-même, on peut ſe faire un ordre ſelon lequel on deſcend du plus général au moins général, ſuivant les différences que l'on obſerve dans les divers individus compris dans les idées générales. Ainſi, en commençant par l'idée générale de l'être ou de la ſubſtance, j'obſerve que je puis dire de chaque être particulier qu'il exiſte : enſuite les différentes manières d'exiſter de ces êtres, leurs différentes propriétés, me donnent lieu de placer au deſſous de l'être autant de claſſes ou eſpèces différentes que j'obſerve de propriétés communes ſeulement entre certains objets, & qui ne ſe trouvent point dans les autres : par exemple, entre les êtres j'en vois qui vivent, qui ont des ſenſations, &c. j'en fais une claſſe particulière que je place d'un côté ſous *être* & que j'appelle *animaux* ; & de l'autre côté je place les êtres *inanimés*, enſorte que ce mot *être* ou *ſubſtance* eſt comme le chef d'un arbre généalogique dont *animaux* & êtres *inanimés* ſont comme les deſcendants placés au deſſous, les uns à droite & les autres à gauche.

Enſuite ſous *animaux* je fais autant de claſſes particulières, que j'ai obſervé de différences entre les animaux ; les uns marchent, les autres volent, d'autres rampent ; les uns vivent ſur la terre & mourroient dans l'eau ; les autres au contraire vivent dans l'eau & mourroient ſur la terre.

J'en fais autant à l'égard des êtres inanimés ; je fais une claſſe des végétaux, une autre des minéraux ; chacune de ces claſſes en a d'autres ſous elles, on les appelle les *eſpèces inférieures*, dont enfin les dernières ne comprennent plus que leurs individus, & n'ont point d'autres eſpèces ſous elles.

Mais remarquez bien que tous ces noms, *genre*, *eſpèce*, *différence*, ne ſont que des termes métaphyſiques, tels que les noms abſtraits *humanité*, *bonté*, & une infinité d'autres qui ne marquent que des conſidérations particulières de notre eſprit, ſans qu'il y ait hors de nous d'objet réel qui ſoit ou *eſpèce*, ou *genre*, ou *humanité*, &c.

L'uſage où nous ſommes tous les jours de donner des noms aux objets des idées qui nous repréſentent des êtres réels, nous a portés à en donner auſſi par imitation aux objets métaphyſiques des idées abſtraites dont nous avons connoiſſance : ainſi, nous en parlons comme nous faiſons des objets réels ; enſorte que l'ordre métaphyſique a auſſi ſes noms d'eſpèces & ſes noms d'individus : *cette vérité*, *cette vertu*, *ce vice*, voilà des mots pris par imitation dans un ſens individuel.

L'imagination, *l'idée*, *le vice*, *la vertu*, *la vie*, *la mort*, *la maladie*, *la ſanté*, *la fièvre*, *la peur*, *le courage*, *la force*, *l'être*, *le néant*, *la privation*, &c. ce ſont là encore des noms d'individus métaphyſiques, c'eſt à dire qu'il n'y a point hors de notre eſprit un objet réel qui ſoit *le vice*, *la mort*, *la maladie*, *la ſanté*, *la peur*, &c. cependant nous en parlons par imitation & par analogie, comme nous parlons des individus phyſiques.

C'eſt le beſoin de faire connoître aux autres les objets ſinguliers de nos idées, & certaines vûes ou manières particulières de conſidérer ces objets, ſoit réels, ſoit abſtraits ou métaphyſiques ; c'eſt ce beſoin, dis-je, qui, au défaut des noms propres pour chaque idée particulière, nous a donné lieu d'inventer, d'un côté, les noms d'eſpèce, & de l'autre, les adjectifs prépoſitifs, qui en font des applications individuelles. Les objets particuliers dont nous vou-

lons parler, & qui n'ont pas de noms propres, se trouvent confondus avec tous les autres individus de leur espèce. Le nom de cette espèce leur convient également à tous : chacun de ces êtres innombrables qui nagent dans la vaste mer, est également appelé *poisson* : ainsi, le nom d'*espèce*, tout seul & par lui-même, n'a qu'une valeur indéfinie, c'est à dire, une valeur applicable qui n'est adaptée à aucun objet particulier; comme quand on dit *vrai*, *bon*, *beau*, sans joindre ces adjectifs à quelque être réel ou à quelque être métaphysique. Ce sont les prénoms qui, de concert avec les autres mots de la phrase, tirent l'objet particulier dont on parle de l'indétermination du nom d'espèce, & en font ainsi une sorte de nom propre. Par exemple, si l'astre qui nous éclaire n'avoit pas son nom propre *soleil*, & que nous eussions à en parler; nous prendrions d'abord le nom d'espèce *astre*; ensuite nous nous servirions du prépositif qui conviendroit pour faire connoître que nous ne voulons parler que d'un individu de l'espèce d'*astre* : ainsi, nous dirions *cet astre*, ou l'*astre*, après quoi nous aurions recours aux mots qui nous paroîtroient les plus propres à déterminer singulièrement cet individu d'*astre*; nous dirions donc *cet astre qui nous éclaire*; *l'astre père du jour*, *l'ame de la nature*, &c. Autre exemple : *Livre* est un nom d'espèce dont la valeur n'est point appliquée : mais si je dis, *Mon livre*, *Ce livre*, *Le livre que je viens d'acheter*, *Liber ille*; on conçoit d'abord, par les prénoms ou prépositifs, *mon*, *ce*, *le*, & ensuite par les adjoints ou mots ajoutés, que je parle d'un tel livre, d'un tel individu de l'espèce de livre. Observez que, lorsque nous avons à appliquer quelque qualification à des individus d'une espèce, ou nous voulons faire cette application, 1°. à tous les individus de cette espèce; 2°. ou seulement à quelques-uns que nous ne voulons ou que nous ne pouvons pas déterminer; 3°. ou enfin à un seul que nous voulons faire connoître singulièrement. Ce sont ces trois sortes de vûes de l'esprit que les logiciens appellent l'*Étendue de la proposition*.

Tout discours est composé de divers sens particuliers énoncés par des assemblages de mots qui forment des propositions, & les propositions font des périodes : or toute proposition a, 1°. ou une étendue universelle; c'est le premier cas dont nous avons parlé : 2°. ou une étendue particulière; c'est le second cas : 3°. ou enfin une étendue singulière; c'est le dernier cas. 1°. Si celui qui parle donne un sens universel au sujet de sa proposition, c'est à dire, s'il applique quelque qualificatif à tous les individus d'une espèce, alors l'étendue de la proposition est universelle, ou, ce qui est la même chose, la proposition est universelle : 2°. si l'individu dont on parle n'est pas déterminé expressément, alors on dit que la proposition est particulière; elle n'a qu'une étendue particulière, c'est à dire, que ce qu'on dit n'est dit que d'un sujet qui n'est pas désigné expressément : 3°. enfin les propositions sont singulières, lorsque le sujet, c'est à dire, la personne ou la chose dont on parle, dont on juge, est un individu singulier déterminé; alors l'attribut de la proposition, c'est à dire, ce qu'on juge du sujet, n'a qu'une étendue singulière, ou, ce qui est la même chose, ne doit s'entendre que de ce sujet : *Louis XVI triomphera de ses ennemis*; *Le soleil est levé*.

Dans chacun de ces trois cas, notre langue nous fournit un prénom destiné à chacune de ces vûes particulières de notre esprit : voyons donc l'effet propre ou le service particulier de ces prénoms.

I. *Tout homme est animal ; Chaque homme est animal :* voilà chaque individu de l'espèce humaine qualifié par *animal*, qui alors se prend adjectivement; car *tout homme est animal*, c'est à dire, *tout homme végète*, *est vivant*, *se meut*, *a des sensations*, en un mot, tout homme a les qualités qui distinguent l'*animal* de l'être *insensible*: ainsi, *Tout*, étant le prépositif d'un nom appellatif, donne à ce nom une extension universelle, c'est à dire que ce que l'on dit alors du nom, par exemple, d'*homme*, est censé dit de chaque individu de l'espèce; ainsi, la proposition est universelle. Nous comptons, parmi les individus d'une espèce, tous les objets qui nous paroissent conformes à l'idée exemplaire que nous avons acquise de l'espèce par l'usage de la vie : cette idée exemplaire n'est qu'une affection intérieure que notre cerveau a reçue par l'impression qu'un objet extérieur a faite en nous la première fois qu'il a été apperçu, & dont il est resté des traces dans le cerveau. Lorsque, dans la suite de la vie, nous venons à appercevoir d'autres objets, si nous sentons que l'un de ces nouveaux objets nous affecte de la même manière dont nous nous ressouvenons qu'un autre nous a affectés, nous disons que cet objet nouveau est de même espèce que tel ancien : s'il nous affecte différemment, nous le rapportons à l'espèce à laquelle il nous paroît convenir, c'est à dire que notre imagination le place dans la classe de ses semblables. Ce n'est donc que le souvenir d'un sentiment pareil qui nous fait rapporter tel objet à telle espèce : le nom d'une espèce est le nom du point de réunion auquel nous rapportons les divers objets particuliers qui ont excité en nous une affection ou sensation pareille. L'animal que je viens de voir à la foire a rappelé en moi les impressions qu'un *lion* y fit l'année passée; ainsi, je dis que *cet animal est un lion*: si c'étoit pour la première fois que je visse un *lion*, mon cerveau s'enrichiroit d'une nouvelle idée exemplaire : en un mot, quand je dis *Tout homme est mortel*, c'est autant que si je disois *Alexandre étoit mortel*, *César étoit mortel*, *Philippe est mortel*, & ainsi de chaque individu passé, présent, & à venir, & même possible de l'espèce humaine; & voilà le véritable fondement du syllogisme : mais ne nous écartons point de notre sujet.

Remarquez ces trois façons de parler, *Tout homme est ignorant*, *Tous les hommes sont ignorants*, *Tout homme n'est que foiblesse*; *Tout homme*, c'est à dire, chaque individu de l'espèce humaine, quelque individu que ce puisse être de l'espèce humaine;

alors *tout* eſt un pur adjectif. *Tous les hommes ſont ignorants*, c'eſt encore le même ſens ; ces deux propoſitions ne ſont différentes que par la forme : dans la première, *Tout* veut dire *Chaque* ; elle préſente la totalité diſtributivement, c'eſt à dire qu'elle prend en quelque ſorte les individus l'un après l'autre, au lieu que *tous les hommes* les préſente collectivement tous enſemble ; alors *tous* eſt un prépoſitif deſtiné à marquer l'univerſalité de *les hommes ; tous* a ici une ſorte de ſignification adverbiale avec la forme adjective, c'eſt ainſi que le participe tient du verbe & du nom ; *tous*, c'eſt à dire, *univerſellement ſans exception*, ce qui eſt ſi vrai, qu'on peut ſéparer *tous* de ſon ſubſtantif, & le joindre au verbe. *Quinault*, parlant des oiſeaux, dit :

En amour ils ſont tous
Moins bêtes que nous.

Et voilà pourquoi en ces phraſes, l'article *les* ne quitte point ſon ſubſtantif, & ne ſe met pas avant *tous : tout l'homme*, c'eſt à dire l'homme *en entier*, l'homme *entièrement*, l'homme conſidéré comme un individu ſpécifique. *Nul*, *aucun*, donnent auſſi une extenſion univerſelle à leur ſubſtantif, mais dans un ſens négatif : *nul homme*, *aucun homme n'eſt immortel*, je nie l'immortalité de chaque individu de l'eſpèce humaine ; la propoſition eſt univerſelle, mais négative ; au lieu qu'avec *tous*, ſans négation, la propoſition eſt univerſelle affirmative. Dans les propoſitions dont nous parlons, *nul* & *aucun*, étant adjectifs du ſujet, doivent être accompagnés d'une négation : *Nul homme n'eſt exempt de la néceſſité de mourir. Aucun philoſophe de l'antiquité n'a eu autant de connoiſſance de Phyſique qu'on en a aujourdhui.*

II°. *Tout*, *chaque*, *nul*, *aucun*, ſont donc la marque de la généralité ou univerſalité des propoſitions : mais ſouvent ces mots ne ſont pas exprimés, comme quand on dit ; *Les françois ſont polis*, *les italiens ſont politiques* : alors ces propoſitions ne ſont que moralement univerſelles, *de more*, *ut ſunt mores*, c'eſt à dire, ſelon ce qu'on voit communément parmi les hommes. Ces propoſitions ſont auſſi appelées *indéfinies*, parce que d'un côté, on ne peut pas aſſûrer qu'elles comprennent généralement, & ſans exception, tous les individus dont on parle ; & d'un autre côté on ne peut pas dire non plus qu'elles excluent tel ou tel individu : ainſi, comme les individus compris & les individus exclus ne ſont pas préciſément déterminés, & que ces propoſitions ne doivent être entendues que du plus grand nombre, on dit qu'elles ſont *indéfinies*.

III°. *Quelque*, *un*, marquent auſſi un individu de l'eſpèce dont on parle : mais ces prénoms ne déſignent pas ſingulièrement cet individu ; *quelque homme eſt riche*, *un ſavant m'eſt venu voir* : je parle d'un individu de l'eſpèce humaine ; mais je ne détermine pas ſi cet individu eſt *Pierre* ou *Paul* ; c'eſt ainſi qu'on dit *une certaine perſonne*, *un particulier* : & alors *particulier* eſt oppoſé à *général* & à *ſingulier* : il marque à la vérité un individu, mais un individu qui n'eſt pas déterminé ſingulièrement ; ces propoſitions ſont appellées *particulières*.

Aucun ſans négation, a auſſi un ſens particulier dans les vieux livres, & ſignifie *quelqu'un*, *quiſpiam*, *nonnullus*, *nonnemo*. Ce mot eſt encore en uſage en ce ſens parmi le peuple & dans le ſtyle du palais : *aucuns ſoutiennent*, &c. *quidam affirmant*, &c. ainſi *aucune fois* dans le vieux ſtyle, veut dire *quelquefois*, *de temps en temps*, *plerumque*, *interdum*, *nonnunquam*. *On* ſert auſſi aux propoſitions particulières : *on m'a dit*, c'eſt à dire, *quelqu'un m'a dit*, *un homme m'a dit* : car *on* vient de *homme* ; & c'eſt par cette raiſon que, pour éviter le bâillement ou rencontre de deux voyelles, on dit ſouvent *l'on*, comme on dit *l'homme*, *ſi l'on.* Dans pluſieurs autres langues, le mot qui ſignifie *homme*, ſe prend auſſi en un ſens indéfini comme notre *on*. *De*, *des*, qui ſont des prépoſitions extractives, ſervent auſſi à faire des propoſitions particulières ; *des philoſophes*, ou *d'anciens philoſophes ont cru qu'il y avoit des antipodes*, c'eſt à dire, *quelques-uns des philoſophes*, ou *un certain nombre d'anciens philoſophes*, ou en vieux ſtyle, *aucuns philoſophes*.

IV°. *Ce* marque un individu déterminé, qu'il préſente à l'imagintion, *ce livre*, *cet homme*, *cette femme*, *cet enfant*, &c.

V°. *Le*, *la*, *les*, indiquent que l'on parle, 1°. ou d'un tel individu réel que l'on tire de ſon eſpèce, comme quand on dit *le roi*, *la reine*, *le ſoleil*, *la lune* ; 2°. ou d'un individu métaphyſique & par imitation ou analogie ; *la vérité*, *le menſonge*, *l'eſprit* (c'eſt à dire, le génie), *le cœur* (c'eſt à dire, la ſenſibilité), *l'entendement*, *la volonté*, *la vie*, *la mort*, *la nature*, *le mouvement*, *le repos*, *l'être en général*, *la ſubſtance*, *le néant*, &c.

C'eſt ainſi que l'on parle de l'eſpèce tirée du genre auquel elle eſt ſubordonnée, lorſqu'on la conſidère par abſtraction, & pour ainſi dire en elle-même, ſous la forme d'un Tout individuel & métaphyſique ; par exemple, quand on dit que *parmi les animaux l'homme ſeul eſt raiſonnable*, *l'homme* eſt là un individu ſpécifique.

C'eſt encore ainſi que, ſans parler d'aucun objet réel en particulier, on dit par abſtraction, *l'or eſt le plus précieux des métaux ; le fer ſe fond & ſe forge ; le marbre ſert d'ornement aux édifices ; le verre n'eſt point malléable ; la pierre eſt utile ; l'animal eſt mortel ; l'homme eſt ignorant ; le cercle eſt rond ; le quarré eſt une figure qui a quatre angles droits & quatre côtés égaux*, &c. Tous ces mots, *l'or*, *le fer*, *le marbre*, &c. ſont pris dans un ſens individuel, mais métaphyſique & ſpécifique, c'eſt à dire que, ſous un nom ſingulier, ils comprennent tous les individus d'une eſpèce ; en ſorte que ces mots ne ſont proprement que les noms de l'idée exemplaire du point de réunion ou concept, que nous avons dans l'eſprit, de chacune ce ces eſpèces d'êtres. Ce ſont

ces individus métaphyſiques qui ſont l'objet des Mathématiques, *le point*, *la ligne*, *le cercle*, *le triangle*, &c.

C'eſt par une pareille opération de l'eſprit que l'on perſonnifie ſi ſouvent *la nature* & *l'art*.

Ces noms d'individus ſpécifiques ſont fort en uſage dans l'Apologue, *le loup & l'agneau*, *l'homme & le cheval*, &c. on ne fait parler ni aucun loup ni aucun agneau particulier; c'eſt un individu ſpécifique & métaphyſique qui parle avec un autre individu.

Quelques fabuliſtes ont même perſonnifié des êtres abſtraits : nous avons une fable connue, où l'auteur fait parler *le jugement* avec *l'imagination*; il y a autant de fiction à introduire de pareils interlocuteurs, que dans le reſte de la fable. Ajoûtons ici quelques obſervations à l'occaſion de ces noms ſpécifiques.

1°. Quand un nom d'eſpèce eſt pris adjectivement, il n'a pas beſoin d'article : *tout homme eſt animal; homme* eſt pris ſubſtantivement, c'eſt un individu ſpécifique qui a ſon prépoſitif *tout*; mais *animal* eſt pris adjectivement, comme nous l'avons déja obſervé. Ainſi, il n'a pas plus de prépoſitif que tout autre adjectif n'en auroit; & l'on dit ici *animal*, comme l'on diroit *mortel*, *ignorant*, &c.

C'eſt ainſi que l'Écriture dit que *toute chair eſt foin*, *omnis caro fœnum*, Iſaïe, *ch. xl. v. 6.* c'eſt à dire, peu durable, périſſable, corruptible, *&c.* & c'eſt ainſi que nous diſons d'un homme ſans eſprit, qu'*il eſt bête*.

2°. Le nom d'*eſpèce* n'admet pas l'*Article* lorſqu'il eſt pris ſelon ſa valeur indéfinie ſans aucune extenſion ni reſtriction, ou application individuelle, c'eſt à dire qu'alors le nom eſt conſidéré indéfiniment comme *ſorte*, comme *eſpèce*, & non comme un individu ſpécifique; c'eſt ce qui arrive ſurtout lorſque le nom d'eſpèce, précédé d'une prépoſition, forme un ſens adverbial avec cette prépoſition, comme quand on dit *par jalouſie*, *avec prudence*, *en préſence*, &c.

Les oiſeaux vivent ſans contrainte,
S'aiment ſans feinte.

C'eſt dans ce même ſens indèfini que l'on dit *avoir peur*, *avoir honte*, *faire pitié*, &c. Ainſi on dira ſans *Article : cheval*, *eſt un nom d'eſpèce*, *homme*, *eſt un nom d'eſpèce*; & l'on ne dira pas *le cheval eſt un nom d'eſpèce*, *l'homme eſt un nom d'eſpèce*, parce que le premier mot *le* marqueroit que l'on voudroit parler d'un individu, ou d'un nom conſidéré individuellement.

3°. C'eſt par la même raiſon que le nom d'eſpèce n'a point de prépoſitif, lorſqu'avec le ſecours de la prépoſition *de* il ne fait que l'office de ſimple qualificatif d'eſpèce, c'eſt à dire lorſqu'il ne ſert qu'à déſigner qu'un tel individu eſt de telle eſpèce : *une montre d'or; une épée d'argent*; *une table de marbre*; *un homme de robe*; *un marchand de vin*; *un joueur de violon*, *de luth*, *de harpe*, &c. *une action de clémence*, *une femme de vertu*, &c.

4°. Mais quand on perſonnifie l'eſpèce, qu'on en parle comme d'un individu ſpécifique, ou qu'il ne s'agit que d'un individu particulier tiré de la généralité de cette même eſpèce; alors le nom d'*eſpèce*, étant conſidéré individuellement, eſt précédé d'un prénom : *La peur trouble la raiſon*; *la peur que j'ai de mal faire; la crainte de vous importuner; l'envie de bien faire; l'animal eſt plus parfait que l'être inſenſible : jouer du violon*, *du luth*, *de la harpe;* on regarde alors *le violon*, *le luth*, *la harpe*, &c. comme tel inſtrument particulier, & on n'a point d'individu à qualifier adjectivement.

Ainſi, on dira dans le ſens qualificatif adjectif, *un rayon d'eſpérance*, *un rayon de gloire*, *un ſentiment d'amour ;* au lieu que ſi on perſonnifie *la gloire*, *l'amour*, &c. on dira avec un prépoſitif:

Un héros que la gloire élève
N'eſt qu'à demi récompenſé;
Et c'eſt peu, ſi l'amour n'achève
Ce que la gloire a commencé. (*Quinault.*)

Et de même on dira, *j'ai acheté une tabatière d'or*, & *j'ai fait faire une tabatière d'un or* ou *de l'or qui m'eſt venu d'Eſpagne.* Dans le premier exemple, *d'or* eſt qualificatif indéfini, ou plus tôt c'eſt un qualificatif pris adjectivement; au lieu que dans le ſecond, *de l'or* ou *d'un or*, il s'agit d'un tel *or* : c'eſt un qualificatif individuel, c'eſt un individu de l'eſpèce de l'or.

On dit d'un prince ou d'un miniſtre qu'*il a l'eſprit de gouvernement : de gouvernement* eſt un qualificatif pris adjectivement; on veut dire que ce miniſtre gouverneroit bien, dans quelque pays que ce puiſſe être où il ſeroit employé : au lieu que, ſi l'on diſoit de ce miniſtre qu'*il a l'eſprit du gouvernement*, *du gouvernement* ſeroit un qualificatif individuel de l'eſprit de ce miniſtre; on le regarderoit comme propre ſingulièrement à la conduite des affaires du pays particulier où on le met en œuvre.

Il faut donc bien diſtinguer le qualificatif ſpécifique adjectif, du qualificatif individuel : *une tabatière d'or*, voilà un qualificatif adjectif; *une tabatière de l'or que*, &c. ou *d'un or que*, c'eſt un qualificatif individuel, c'eſt un individu de l'eſpèce de l'or. Mon eſprit eſt occupé de deux ſubſtantifs; 1. de la tabatière; 2. de l'or particulier dont elle a été faite.

Obſervez qu'il y a auſſi des individus collectifs, ou plus tôt des noms collectifs dont on parle comme ſi c'étoient autant d'individus particuliers : c'eſt ainſi que l'on dit *le peuple*, *l'armée*, *la nation*, *le parlement*, &c.

On conſidère ces mots-là comme noms d'un Tout, d'un enſemble : l'eſprit les regarde par imitation comme autant de noms d'individus réels qui ont pluſieurs parties; & c'eſt par cette raiſon que, lorſque quelqu'un de ces mots eſt le ſujet d'une propoſition, les logiciens diſent que la propoſition eſt ſingulière.

On voit donc que *le* annonce toujours un objet conſidéré

considéré individuellement par celui qui parle, soit au singulier, *La maison de mon voisin;* soit au pluriel, *Les maisons d'une telle ville sont bâties de briques.*

Ce ajoûte à l'idée de *le*, en ce qu'il montre, pour ainsi dire, l'objet à l'imagination, & suppose que cet objet est déja connu, ou qu'on en a parlé auparavant. C'est ainsi que Cicéron a dit, *Quid est enim hoc ipsum diu?* (*Orat. pro Marcello*) Qu'est-ce en effet que ce long temps.

Dans le style didactique, ceux qui écrivent en latin, lorsqu'ils veulent faire remarquer un mot, en tant qu'il est un tel mot, se servent; les uns de l'*Article* grec τὸ; les autres, de *ly*: τὸ *Adhuc est adverbium compositum* (Perizonius, *in Sanct. Min. p. 576.*): ce mot *Adhuc* est un adverbe composé.

Et l'auteur d'une Logique, après avoir dit que l'homme seul est raisonnable, *homo tantum rationalis*, ajoûte *que ly Tantum reliqua entia excludit:* ce mot *tantum* exclut tous les autres êtres. (*Philos. ration. auct. P. Franc. Caro è som.*) Venet. 1665.

Ce fut Pierre Lombard, dans le onzième siècle, & S. Thomas, dans le douzième, qui introduisirent l'usage de ce *ly*: leurs disciples les ont imités. Ce *ly* n'est autre chose que l'*Article* françois *li*, qui étoit en usage dans ce temps-là: *Ainsi fut li chatiaus de Galathas pris: li baron & li dux de Venise: li vénitiens par mer, & li françois par terre.* Ville-Hardoüin, *lib. III. p.* 53. On sait que Pierre Lombard & S. Thomas ont fait leurs études & se sont acquis une grande réputation dans l'université de Paris.

Ville-Hardoüin & ses contemporains écrivoient *li*, & quelquefois *lj*, d'où on a fait *ly*, soit pour remplir la lettre soit pour donner à ce mot un air scientifique, & l'élever au dessus du langage vulgaire de ces temps-là.

Les italiens ont conservé cet *Article* au pluriel, & en ont fait aussi un adverbe qui signifie *là;* ensorte que *ly Tantum*, c'est comme si l'on disoit *ce mot-là Tantum.*

Notre *ce* & notre *le* ont le même office indicatif que τὸ & que *ly*, mais *ce* avec plus d'énergie que *le.*

5°. *Mon*, *ma*, *mes*; *ton*, *ta*, *tes*; *son*, *sa*, *ses*, &c. ne sont que de simples adjectifs tirés des pronoms personnels; ils marquent que leur substantif a un rapport de propriété avec la première, la seconde, ou la troisième personne: mais de plus, comme ils sont eux-mêmes adjectifs prépositifs & qu'ils indiquent leurs substantifs, ils n'ont pas besoin d'être accompagnés de l'*Article* LE; que si l'on dit *le mien*, *le tien*, c'est que ces mots sont alors des pronoms substantifs. On dit proverbialement que *le mien* & *le tien* sont pères de la discorde.

6°. Les noms de nombre cardinal *un*, *deux*, &c. sont aussi l'office de prénoms ou adjectifs prépositifs: *dix soldats*, *cent écus.*

Mais si l'adjectif numérique & son substantif sont ensemble un Tout, une sorte d'individu collectif, & que l'on veuille marquer que l'on considère ce Tout sous quelque vûe de l'esprit autre encore que celle de nombre; alors le nom de nombre est précédé de l'*Article* ou prénom qui indique ce nouveau rapport. Le jour de la multiplication des pains, les apôtres dirent à Jésus-Christ: *Nous n'avons que cinq pains & deux poissons* (Luc, *ch. jx. v.* 13.): voilà *cinq pains & deux poissons* dans un sens numérique absolu; mais ensuite l'évangéliste ajoûte que Jésus-Christ, prenant *les cinq pains & les deux poissons*, *les bénit*, &c. voilà *les cinq pains & les deux poissons* dans un sens relatif à ce qui précède, ce sont les cinq pains & les deux poissons dont on avoit parlé d'abord. Cet exemple doit bien faire sentir que *le*, *la*, *les*; *ce*, *cet*, *cette*, *ces*, ne sont que des adjectifs qui marquent le mouvement de l'esprit, qui se tourne vers l'objet particulier de son idée.

Les prépositifs désignent donc des individus déterminés dans l'esprit de celui qui parle; mais lorsque cette première détermination n'est pas aisée à appercevoir par celui qui lit ou qui écoute, ce sont les circonstances ou les mots qui suivent, qui ajoûtent ce que l'*Article* ne sauroit faire entendre: par exemple, si je dis *Je viens de Versailles, j'y ai vu le roi*, les circonstances font connoître que je parle de notre auguste monarque; mais si je voulois faire entendre que j'y ai vu *le roi de Pologne*, je serois obligé d'ajouter *de Pologne* à *le roi;* & de même si, en lisant l'histoire de quelque monarchie ancienne ou étrangère, je voyois qu'en un tel temps *le roi fit cette chose*, je comprendrois bien que ce seroit le roi du royaume dont il s'agiroit.

Des noms propres. Les noms propres n'étant pas des noms d'espèces, nos pères n'ont pas cru avoir besoin de recourir à l'*Article*, pour en faire des noms d'individus, puisque par eux-mêmes ils ne sont que cela.

Il en est de même des êtres inanimés auxquels on adresse la parole: on les voit, ces êtres, puisqu'on leur parle; ils sont présents, au moins à l'imagination: on n'a donc pas besoin d'*Article* pour les tirer de la généralité de leur espèce, & en faire des individus.

Coulez, Ruisseau, coulez, fuyez-nous.
Hélas, petits Moutons, que vous êtes heureux!
Fille des Plaisirs, triste Goutte!

(*Deshoulières.*)

Cependant quand on veut appeler un homme ou une femme du peuple qui passe, on dit communément *l'Homme*, *la Femme*! *écoutez*, *la belle Fille*, *la belle Enfant*! &c. Je crois qu'alors il y a ellipse: *écoutez*, *vous qui êtes la belle Fille*, &c. *vous qui êtes l'Homme à qui je veux parler*, &c. C'est ainsi qu'en latin un adjectif qui paroît devoir se rapporter au vocatif, est pourtant quelquefois au nominatif. Nous disons fort bien en latin, dit Sanctius, *Defende me*, *Amice mi*, & *defende me*, *Amicus meus*, en sousentendant, *tu qui es amicus meus* (Sanct. *Min. l. II. c. vj.*) Térence, (*Phorm. act. II*,

sc. 1.) dit, *ô vir fortis, atque amicus!* c'est à dire, *ô quam tu es vir fortis, atque amicus!* ce que Donat trouve plus énergique que si Térence avoit dit *Amice.* M. Dacier traduit, *ô le brave homme, & le bon ami!* on sousentend *que tu es.* Mais revenons aux vrais noms propres.

Les grecs mettent souvent l'*Article* devant les noms propres, sur tout dans les cas obliques, & quand le nom ne commence pas la phrase; ce qu'on peut remarquer dans l'énumération des ancêtres de J. C. au premier chapitre de S. Matthieu. Cet usage des grecs fait bien voir que l'*Article* leur servoit à marquer l'action de l'esprit qui se tourne vers un objet; n'importe que cet objet soit un nom propre ou un nom appellatif. Pour nous, nous ne mettons pas l'*Article*, surtout devant les noms propres personnels: *Pierre*, *Marie*, *Alexandre*, *César*, &c. Voici quelques remarques à ce sujet.

I. Si par figure on donne à un nom propre une signification de nom d'espèce, & qu'on applique ensuite cette signification; alors on aura besoin de l'*Article.* Par exemple, si vous donnez au nom d'*Alexandre* la signification de *Conquérant* ou de *Héros*, vous direz que Charles XII a été *l'Alexandre de notre siècle*: c'est ainsi qu'on dit *les Cicérons*, *les Démosthènes*, c'est à dire, les grands orateurs, tels que Cicéron & Démosthène; *les Virgiles*, c'est à dire, les grands poètes.

M. l'abbé Gédoyn observe (*Dissertation des anciens & des modernes, p. 94*) que *ce fut environ vers le septième siècle de Rome que les romains virent fleurir leurs premiers poètes, Névius, Accius, Pacuve, & Lucilius, qui peuvent*, dit-il, *être comparés; les uns, à nos Desportes, à nos Ronsards, & à nos Regniers; les autres, à nos Tristans & à nos Rotrous;* où vous voyez que tous ces noms propres prennent en ces occasions une *s* à la fin, parce qu'ils deviennent alors comme autant de noms appellatifs.

Au reste, ces *Desportes*, ces *Tristans* & ces *Rotrous*, qui ont précédé nos *Corneilles*, nos *Racines*, &c. font bien voir que les arts & les sciences ont, comme les plantes & les animaux, un premier âge, un temps d'accroissement; un temps de consistance, qui n'est suivi que trop souvent de la vieillesse & de la décrépitude, avant-coureurs de la mort. Voyez l'état où sont aujourdhui les arts chez les égyptiens & chez les grecs. Les pyramides d'Égypte & tant d'autres monuments admirables que l'on trouve dans les pays les plus barbares, sont une preuve bien sensible de ces révolutions & de ces vicissitudes.

Dieu est le nom du souverain être; mais si, par rapport à ses divers attributs, on en fait une sorte de nom d'espèce; on dira *le Dieu de miséricorde*, &c. *le Dieu des chrétiens*, &c.

II. Il y a un très-grand nombre de noms propres qui dans leur origine n'étoient que des noms appellatifs. Par exemple, *Ferté*, qui vient par syncope de *Fermeté*, signifioit autrefois *Citadelle*; ainsi, quand on vouloit parler d'une citadelle particulière, on disoit *la Ferté* d'un tel endroit, & c'est de-là que nous viennent *la Ferté-Imbaut*, *la Ferté-Milon*, &c.

Mesnil est aussi un vieux mot qui signifioit *Maison de campagne*, *village*, du latin *Manile*, & *Mansile* dans la basse latinité. C'est de là que nous viennent les noms de tant de petits bourgs appelés le *Mesnil.* Il en est de même de *le Mans*, *le Perche*, &c. *le Catelet*, c'est à dire, *le petit Château*, *le Quesnoy*, c'étoit un lieu planté de chênes; *le Ché* prononcé par *Ké*, à la manière de Picardie, & des pays circonvoisins.

Il y a aussi plusieurs qualificatifs qui sont devenus noms propres d'hommes, tel que *le Blanc*, *le Noir*, *le Brun*, *le Beau*, *le Bel*, *le Blond*, &c. & ces noms conservent leurs prénoms quand on parle de la femme; *madame le Blanc*, c'est à dire, *femme de M. le Blanc.*

III. Quand on parle de certaines femmes, on se sert du prénom *la*, parce qu'il y a un nom d'espèce sousentendu; *la le Maire*, c'est à dire, *l'actrice le Maire.*

IV. C'est peut-être par la même raison qu'on dit *le Tasse*, *l'Arioste*, *le Dante*, en sousentendant *le poëte*; & qu'on dit *le Titien*, *le Carrache*, en sousentendant *le peintre*: ce qui nous vient des italiens.

Qu'il me soit permis d'observer ici que les noms propres de famille ne doivent être précédés de la préposition *de*, que lorsqu'ils sont tirés de noms de terre. Nous avons en France de grandes Maisons qui ne sont connues que par le nom de la principale terre que le chef de la Maison possédoit avant que les noms propres de famille fussent en usage. Alors le nom est précédé de la préposition *de*, parce qu'on sousentend *sire*, *seigneur*, *duc*, *marquis*, &c. ou *sieur d'un tel fief.* Telle est la Maison de France, dont la branche d'aîné en aîné n'a d'autre nom que France.

Nous avons aussi des Maisons très-illustres & très-anciennes dont le nom n'est point précédé de la préposition *de*, parce que ce nom n'a pas été tiré d'un nom de terre: c'est un nom de famille ou Maison.

Il y a de la petitesse à certains gentilshommes d'ajouter le *de* à leur nom de famille; rien ne décèle tant l'homme nouveau & peu instruit.

Quelquefois les noms propres sont accompagnés d'adjectifs, sur quoi il y a quelques observations à faire.

I. Si l'adjectif est un nom de nombre ordinal, tel que *premier*, *second*, &c. & qu'il suive immédiatement son substantif, comme ne faisant ensemble qu'un même Tout, alors on ne fait aucun usage de l'*Article*: ainsi on dit *François premier*, *Charles second*, *Henri IV*, pour quatrième.

II. Quand on se sert de l'adjectif pour marquer une simple qualité du substantif qu'il précède, alors l'*Article* est mis avant l'adjectif, *le savant Scaliger*, *le galant Ovide*, &c.

III. De même si l'adjectif n'est ajouté que pour distinguer le substantif des autres qui portent le même nom, alors l'adjectif suit le substantif, & cet adjectif est précédé de l'*Article*: *Henri le grand*, *Louis le juste*, &c. où vous voyez que *le* tire *Henri & Louis* du nombre des autres *Henris* & des autres *Louis*, & en fait des individus particuliers, distingués par une qualité spéciale.

IV. On dit aussi avec le comparatif & avec le superlatif relatif, *Homère le meilleur poète de l'antiquité*, *Varron le plus savant des romains.*

Il paroît par les observations ci-dessus, que lorsqu'à la simple idée du nom propre on joint quelque autre idée, ou que le nom dans sa première origine a été tiré d'un nom d'espèce, ou d'un qualificatif qui a été adapté à un objet particulier par le changement de quelques lettres; alors on a recours au prépositif par une suite de la première origine : c'est ainsi que nous disons *le paradis*, mot qui à la lettre signifie un jardin planté d'arbres qui portent toute sorte d'excellents fruits, & par extension un lieu de délices.

L'*enfer*, c'est un lieu bas, d'*inferus ; via infera*, la rue d'enfer, rue inférieure par rapport à une autre qui est au dessus. *L'univers*, universus orbis *; l'être universel*, *l'assemblage de tous les êtres*.

Le monde, du latin, *mundus*, adjectif, qui signifie *propre*, *élégant*, *ajusté*, *paré*, & qui est pris ici substantivement; & encore lorsqu'on dit *mundus muliebris*, la toilette des dames, où sont tous les petits meubles dont elles se servent pour se rendre plus propres, plus ajustées, & plus séduisantes : le mot grec κόσμος, qui signifie *ordre*, *ornement*, *beauté*, répond au *mundus* des latins.

Selon Platon, le monde fut fait d'après l'idée la plus parfaite que Dieu en conçut. Les païens, frappés de l'éclat des astres & de l'ordre qui leur paroissoit régner dans l'univers, lui donnèrent un nom tiré de cette beauté & de cet ordre. *Les grecs*, dit Pline, *l'ont appellé d'un nom qui signifie* ornement; *& nous, d'un nom qui veut dire* élégance parfaite. (*Quem* κόσμον *græci*, *nomine ornamenti*, *appellaverunt; eum & nos*, *à perfectâ absolutâque elegantiâ*, *mundum.* Pline 11. 4.) Et Cicéron dit, qu'il n'y a rien de plus beau que le monde, ni rien qui soit au dessus de l'architecte qui en est l'auteur. *Neque mundo quidquam pulchrius*, *neque ejus ædificatore præstantius*. (Cic. *de univ. cap. ij.) Quum constituisset Deus bonis omnibus explere mundum*, ... *sic ratus est opus illud effectum esse pulcherrimum. (ib. iij.) Hanc igitur habuit rationem effector mundi molitorque Deus*, *ut unum opus totum atque perfectum ex omnibus totis atque perfectis absolveretur. (ib. v.) Formam autem & maximè sibi cognatam & decoram dedit. (ib. vj.) Animum igitur quum ille procreator mundi Deus ex suâ mente & divinitate genuisset*, &c. *(ib. viij.) Ut hunc hâc varietate distinctum benè græci* κόσμον, *nos lucentem mundum nominaremus. (ib. x.)*

Ainsi, quand les païens de la Zone tempérée septentrionale regardoient l'universalité des êtres du beau côté, ils lui donnoient un nom qui répond à cette idée brillante, & l'appelloient *le Monde*, c'est à dire, *l'être bien ordonné*, *bien ajusté*, sortant des mains de son créateur, comme une belle dame sort de sa toilette. Et nous, quoiqu'instruits des maux que le péché originel a introduits dans le monde, comme nous avons trouvé ce nom tout établi, nous l'avons conservé, quoiqu'il ne réveille pas aujourdhui parmi nous la même idée de perfection, d'ordre, & d'élégance.

Le soleil, de *solus*, selon Cicéron, parce que c'est le seul astre qui nous paroisse aussi grand; & que, lorsqu'il est levé, tous les autres disparoissent à nos yeux.

La lune, *à lucendo*, c'est à dire, la planète qui nous éclaire, sur tout en certains temps pendant la nuit. *Sol*, *vel quia solus ex omnibus sideribus est tantus ; vel quia*, *quum est exortus*, *obscuratis omnibus solus apparet : luna à lucendo nominata*, *eadem est enim lucina.* (Cic. *De nat. deor. lib. II. c. xxvij.*)

La mer, c'est à dire, l'eau amère; *Propriè autem mare appellatur*, *eo quod aquæ ejus amaræ sint.* (Isidor. *l. XIII. c. xiv.*)

La terre, c'est à dire, l'élément sec, du grec τείρω, *sécher*, & au futur second, τερῶ. Aussi voyons-nous qu'elle est appellée *arida* dans la Génèse, *ch. j. v. 9.* & en S. Matthieu, *ch. xxiij. v. 15. circuitis mare & aridam.* Cette étymologie me paroît plus naturelle que celle que Varron en donne : *Terra dicta eo quod teritur.* Varr. *De ling. lat. iv. 4.*

Elément est donc le nom générique de quatre espèces, qui sont *le feu*, *l'air*, *l'eau*, *la terre:* la terre se prend aussi pour le globe terrestre.

Des noms de pays. Les noms de pays, de royaumes, de provinces, de montagnes, de rivières, entrent souvent dans le discours sans *Article*, comme noms qualificatifs ; *le royaume de France*, *d'Espagne*, &c. En d'autres occasions ils prennent l'*Article*, soit qu'on sousentende alors *terre*, qui est exprimé dans *Angleterre*, ou *région*, *pays*, *montagne*, *fleuve*, *rivière*, *ruisseau*, &c. Ils prennent sur tout l'*Article* quand ils sont personnifiés ; l'*intérêt de la France*, la *politesse de la France*, &c.

Quoi qu'il en soit, j'ai cru qu'on seroit bien aise de trouver, dans les exemples suivants, quel est aujourdhui l'usage à l'égard de ces mots, sauf au lecteur à s'en tenir simplement à cet usage, ou à chercher à faire l'application des principes que nous avons établis, s'il trouve qu'il y ait lieu.

*Noms propres employés seulement avec une préposition sans l'*Article.	*Noms propres employés avec l'*Article.
Royaume *de Valence.*	*La France.*
Isle *de Candie.*	*L'Espagne.*
Royaume *de France*, &c.	*L'Angleterre.*

Il vient *de Pologne*, &c.	*La Chine.*
Il est allé *en Perse*, *en Suède*, &c.	*Le Japon.*
Il est revenu *d'Espagne*, *de Perse*, *d'Afrique*, *d'Asie*, &c.	Il vient *de la Chine*, *du Japon*, *de l'Amérique*, *du Pérou.*
Il demeure *en Italie*, *en France*, *à Malte*, *à Rouen*, *à Avignon.*	Il demeure *au Pérou*, *au Japon à la Chine*, *aux Indes*, *à l'île Saint-Domingue.*
Les languedociens & les provençaux disent *En Avignon*, pour éviter le bâillement ; c'est une faute.	La politesse *de la France.* L'intérêt *de l'Espagne.* On attribue *à l'Allemagne* l'invention de l'Imprimerie.
Les modes, les vins *de France*, les vins *de de Bourgogne*, *de Champagne*, *de Bourdeaux*, *de Tocaye.*	*Le Mexique. Le Pérou. Les Indes. Le Maine, la Marche, le Perche, le Milanès, le Mantouan, le Parmesan, vin du Rhin.*
Il vient *de Flandre.*	Il vient *de la Flandre françoise.*
A mon départ *d'Allemagne.* L'empire *d'Allemagne.* Chevaux *d'Angleterre*, *de Barbarie*, &c.	La gloire *de l'Allemagne.*

On dit par apposition *le mont Parnasse*, *le mont Valérien*, &c. & on dit *la montagne de Tarare* : on dit *le fleuve Don*, & *la rivière de Seine* ; ainsi de quelques autres, sur quoi nous renvoyons à l'Usage.

Remarques sur ces phrases, 1°. *Il a de l'argent*, *il a bien de l'argent*, &c. 2°. *Il a beaucoup d'argent*, *il n'a point d'argent*, &c.

I. L'or, l'argent, l'esprit, *&c.* peuvent être considérés, ainsi que nous l'avons observé, comme des individus spécifiques ; alors chacun de ces individus est regardé comme un Tout, dont on peut tirer une portion : ainsi, *Il a de l'argent*, c'est *il a une portion* de ce Tout qu'on appelle *argent*; *esprit*, &c. La préposition *de* est alors extractive d'un individu, comme la préposition latine *ex* ou *de*. *Il a bien de l'argent*, *de l'esprit*, &c. c'est la même analogie que *il a de l'argent*, &c.

C'est ainsi que Plaute a dit *Credo ego illic inesse auri & argenti largiter. (Rud. act. IV. sc. iv. v. 144.)* en sousentendant χρῆμα, *rem*, *auri* ; je crois qu'il y a là de l'or & de l'argent en abondance. *Bien* est autant adverbe que *largiter*, la valeur de l'adverbe tombe sur le verbe *inesse largiter*, *il a bien.* Les adverbes modifient le verbe & n'ont jamais *de complément*, ou comme on dit *de régime* : ainsi, nous disons *il a bien*, comme nous dirions *il a véritablement* ; nos pères disoient *il a merveilleusement de l'esprit.*

II. A l'égard de *il a beaucoup d'argent*, *d'esprit*, &c. *il n'a point d'argent*, *d'esprit*, &c. il faut observer que ces mots *beaucoup*, *peu*, *pas*, *point*, *rien*, *sorte*, *espèce*, *tant*, *moins*, *plus*, *que*, lorsqu'il vient de *quantum*, comme dans ces vers ;

> Que de mépris vous avez l'un pour l'autre,
> Et que vous avez de raison !

ces mots, dis-je, ne sont point des adverbes, ils sont de véritables noms, du moins dans leur origine ; & c'est pour cela qu'ils sont modifiés par un simple qualificatif indéfini, qui, n'étant point pris individuellement, n'a pas besoin d'*Article* ; il ne lui faut que la simple préposition, pour le mettre en rapport avec *beaucoup*, *peu*, *rien*, *pas*, *point*, *sorte*, &c. *Beaucoup* vient, selon Nicot, de *bella*, id est, *bona & magna copia*, *une belle abondance*, comme on dit *une belle récolte*, &c. Ainsi, *d'argent*, *d'esprit*, sont les qualificatifs de *coup*, en tant qu'il vient de *copia*, il a abondance *d'argent*, *d'esprit*, &c.

M. Ménage dit que ce mot est formé de l'adjectif *beau*, & du substantif *coup* ; ainsi, quelque étymologie qu'on lui donne, on voit que ce n'est que par abus qu'il est considéré comme un adverbe : on dit : *Il est meilleur de beaucoup*, c'est à dire, *selon un beaucoup*, où vous voyez que la préposition décèle le substantif.

Peu signifie *petite quantité* ; on dit, *Le peu*, *un peu*, *de peu*, *à peu*, *quelque peu* : tous les analogistes soutiennent qu'en latin avec *parum* on sousentend *ad* ou *per*, & qu'on dit *parum-per*, comme on dit *te-cum*, en mettant la préposition après le nom ; ainsi, nous disons un *peu de vin*, comme les latins disoient *parum vini*, ensorte que, comme *vini* qualifie *parum* substantif, notre *de vin* qualifie *peu* par le moyen de la préposition *de*.

Rien vient de *rem*, accusatif de *res* : les langues qui se sont formées du latin ont souvent pris des cas obliques pour en faire des dénominations directes ; ce qui est fort ordinaire en italien. Nos pères disoient *Sur toutes riens*, Mehun ; & dans Nicot, *Elle le hait sur tout rien*, c'est à dire, *sur toutes choses.* Aujourdhui *rien* veut dire *aucune chose* ; on sousentend la négation, & on l'exprime même ordinairement ; *Ne dites rien*, *Ne faites rien* : on dit *Le rien vaut mieux que le mauvais* ; ainsi, *rien de bon ni de beau*, c'est *aucune chose de bon*, &c. *aliquid boni.*

De *bon* ou de *beau* sont donc des qualificatifs de *rien* ; & alors *de bon* ou *de beau* étant pris dans un *sens qualificatif* de *sorte* ou d'*espèce*, ils n'ont point l'*Article* ; au lieu que, si l'on prenoit *bon* ou *beau* individuellement, ils seroient précédés d'un prénom, *Le beau vous touche*, *j'aime le vrai*, &c. Nos pères, pour exprimer le sens négatif, se servirent d'abord, comme en latin, de la simple négative *ne*, *sachiez nos ne venismes por vos mal faire* ; Ville-Hardouin, *p.* 48. Vigenère traduit, *Sachez que*

nous ne sommes pas venus pour vous mal faire. Dans la suite nos pères, pour donner plus de force & plus d'énergie à la négation, y ajoutèrent quelqu'un des mots qui ne marquent que de petits objets, tels que *grain*, *goutte*, *mie*, *brin*, *pas*, *point*: *Quia res est minuta*, *sermoni vernaculo additur ad majorem negationem*; (Nicot, au mot *goutte.*) Il y a toujours quelque mot de sousentendu en ces occasions: *Je n'en ai grain ne goutte*; (Nicot, au mot *goutte.*) *Je n'en ai pour la valeur ou la grosseur d'un grain.* Ainsi, quoique ces mots servent à la négation, ils n'en sont pas moins de vrais substantifs. *Je ne veux pas* ou *point*, c'est à dire, je ne veux cela même de la longueur d'un *pas* ni de la grosseur d'un *point. Je n'irai point*, *non ibo*; c'est comme si l'on disoit, *Je ne ferai un pas pour y aller*, *Je ne m'avancerai d'un point*; *quasi dicas*, dit Nicot, *ne punctum quidem progrediar, ut eam illo.* C'est ainsi que *mie*, dans le sens de *miette de pain*, s'employoit autrefois avec la particule négative: *Il ne l'aura mie*; *Il n'est mie un homme de bien*, *Ne probitatis quidem mica in eo est*, Nicot; & cette façon de parler est encore en usage en Flandre.

Le substantif *brin*, qui se dit au propre des menus jets des herbes, sert souvent par figure à faire une négation comme *pas* & *point*; & si l'usage de ce mot étoit aussi fréquent parmi les honnêtes gens qu'il l'est parmi le peuple, il seroit regardé aussi bien que *pas* & *point* comme une particule négative: *A-t-il de l'esprit? Il n'en a brin; Je ne l'ai vu qu'un petit brin*, &c.

On doit regarder *ne pas*, *ne point*, comme le *nihil* des latins. *Nihil* est composé de deux mots, 1°. de la négation *ne*, & de *hilum*, qui signifie la petite marque noire que l'on voit au bout d'une fève; les latins disoient *Hoc nos neque pertinet hilum*, Lucret. *liv. III. v.* 843. & dans Cicéron *Tusc. I. n°. 3.* un ancien poète parlant des vains efforts que fait Sisyphe dans les enfers pour élever une grosse pierre sur le haut d'une montagne, dit:

Sisyphus versat
Saxum sudans nitendo, neque proficit hilum,

Il y a une préposition sousentendue devant *hilum*, *ne quidem*, κατὰ, *hilum. Cela ne nous intéresse en rien, pas même de la valeur de la petite marque noire d'une fève. Sisyphe, après bien des efforts, ne se trouve pas avancé de la grosseur de la petite marque noire d'une fève.*

Les latins disoient aussi; Ne faire pas plus de cas de quelqu'un ou de quelque chose, qu'on n'en fait de ces petits flocons de laine ou de soie que le vent emporte, *flocci facere*, c'est à dire, *facere rem flocci*: nous disons un fétu. Il en est de même de notre *pas*, & de notre *point*; *Je ne le veux pas* ou *point*, c'est à dire, je ne veux cela même de la longueur d'un *pas* ou de la grosseur d'un *point.*

Or comme dans la suite le *hilum* des latins s'unit si fort avec la négation *ne*, que ces deux mots n'en firent plus qu'un seul *nihilum*, *nihil*, *nil*, & que *nihil* se prend souvent pour le simple *non*, *nihil circuitione usus es.* (Tér. *And. I. ij. v. 31.*) vous ne vous êtes pas servi de circonlocution. De même notre *pas* & notre *point* ne sont plus regardés dans l'usage que comme des particules négatives qui accompagnent la négation *ne*, mais qui ne laissent pas de conserver toujours des marques de leur origine.

Or comme en latin *nihil* est souvent suivi d'un qualificatif, *nihil falsi dixi, mi senex*; (Térent. *And. act. IV. sc. iv.* ou *v.* selon M. Dacier, *v. 49.*) je n'ai rien dit de faux; *nihil incommodi*, *nihil gratiæ*, *nihil lucri*, *nihil sancti*, &c. de même le *pas* & le *point*, étant pris pour une très-petite quantité, pour *un rien*, sont suivis en françois d'un qualificatif, *il n'a pas de pain*, *d'argent*, *d'esprit*, &c. ces noms *pain*, *argent*, *esprit*, étant alors des qualificatifs indéfinis, ils ne doivent point avoir de prépositif.

La Grammaire générale dit (*pag. 82.*) que, dans le sens affirmatif, on dit avec l'*Article*, *il a de l'argent*, *du cœur*, *de la charité*, *de l'ambition*: au lieu qu'on dit négativement sans *Article*, *il n'a point d'argent*, *de cœur*, *de charité*, *d'ambition*; parce que, dit-on, *le propre de la négation est de tout ôter.* (*ibid.*)

Je conviens que, selon le sens, la négation ôte le tout de la chose; mais je ne vois pas pourquoi, dans l'expression, elle nous ôteroit l'*Article* sans nous ôter la préposition: d'ailleurs ne dit-on pas dans le sens affirmatif sans *Article*, *il a encore un peu d'argent*; & dans le sens négatif avec l'*Article*, *il n'a pas le sou*; *il n'a plus un sou de l'argent qu'il avoit*; *les langues ne sont point des sciences*; *on ne coupe point des mots inséparables*, dit fort bien un de nos plus habiles Critiques (*M. l'abbé d'Olivet*). Ainsi, je crois que la véritable raison de la différence de ces façons de parler doit se tirer du sens individuel & défini, qui seul admet l'*Article*, & du sens spécifique indéfini & qualificatif, qui n'est jamais précédé de l'*Article.*

Les éclaircissements que l'on vient de donner, pourront servir à résoudre les principales difficultés que l'on pourroit avoir au sujet des *Articles*: cependant on croit devoir encore ajouter ici des exemples qui ne seront point inutiles dans les cas pareils.

Noms construits sans prénom ni préposition à la suite d'un verbe, dont ils sont le complément. Souvent un nom est mis sans prénom ni préposition après un verbe qu'il détermine; ce qui arrive en deux occasions: 1°. parce que le nom est pris alors dans un sens indéfini, comme quand on dit, *il aime à faire plaisir*, *à rendre service*; car il ne s'agit pas alors d'un *tel plaisir ni d'un tel service particulier*; en ce cas on diroit faites-moi *ce* ou *le plaisir*, rendez-moi *ce service*, ou *le service*, qui, *&c.* 2°. Cela se fait aussi souvent pour abréger, par ellipse, ou dans des façons de parler familières & proverbiales; ou enfin parce que les deux mots ne font qu'une sorte de mot composé, ce qui

sera facile à démêler dans les exemples suivants.

Avoir *faim*, *soif*, *dessein*, *honte*, *coutume*, *pitié*, *compassion*, *froid*, *chaud*, *mal*, *besoin*, *part au gâteau*, *envie*.

Chercher *fortune*, *malheur*.

Courir *fortune*, *risque*.

Demander *raison*, *vengeance*.

L'Amour en courroux
Demande vengeance.

(*Quinault.*)

grâce, *pardon*, *justice*.

Dire *vrai*, *faux*, *matines*, *vêpres*, &c.

Donner *prise à ses ennemis*, *part d'une nouvelle*, *jour*, *parole*, *avis*, *caution*, *quittance*, *leçon*, *atteinte à un acte*, *à un privilège*, *valeur*, *cours*, *courage*, *rendez-vous aux Tuileries*, &c. *congé*, *secours*, *beau jeu*, *prise*, *audience*.

Échapper. *Il l'a* échappé *belle*, c'est à dire, *peu s'en est fallu qu'il ne lui soit arrivé quelque malheur*.

Entendre *raison*, *raillerie*, *malice*, *vêpres*, &c.

Faire *vie qui dure*, *bonne chère*, *envie*, (il vaut mieux faire *envie* que *pitié*), *corps neuf* (par le rétablissement de la santé), *réflexion*, *honte*, *honneur*, *peur*, *plaisir*, *choix*, *bonne mine & mauvais jeu*, *cas de quelqu'un*, *alliance*, *marche*, *argent de tout*, *provision*, *semblant*, *route*, *banqueroute*, *front*, *face*, *difficulté* (je ne fais pas *difficulté*. *Gédoyn.*)

Gagner *pays*, *gros*.

Mettre *ordre*, *fin*.

Parler *vrai*, *raison*, *bon sens*, *latin*, *françois*, &c.

Porter *envie*, *témoignage*, *coup*, *bonheur*, *malheur*, *compassion*.

Prendre *garde*, *patience*, *séance*, *médecine*, *congé*, *part à ce qui arrive à quelqu'un*, *conseil*, *terre*, *langue*, *jour*, *leçon*.

Rendre *service*, *amour pour amour*, *visite*, *bord*, (terme de Marine, arriver) *gorge*.

Savoir *lire*, *vivre*, *chanter*.

Tenir *parole*, *prison faute de payement*, *bon*, *ferme*, adjectifs pris adverbialement.

Noms construits avec une préposition sans Article. Les noms d'espèces qui sont pris selon leur simple signification spécifique, se construisent avec une *préposition* sans *Articles*.

Changez ces pierres en pains; l'éducation que le père d'Horace donna à son fils est digne d'être prise pour modèle; à Rome, à Athènes, à bras ouverts; il est arrivé à bon port, à minuit; il est à jeun; à Dimanche, à vêpres; & tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants; vivre sans pain; une livre de pain; il n'a pas de pain; un peu de pain; beaucoup de pain; une grande quantité de pain.

J'ai un coquin de frère, c'est à dire, qui est de l'espèce de frère, comme on dit, *quelle espèce d'homme êtes-vous?* Térence a dit: *Quid hominis?* (*Eun. III. jv. viij. & jx.* & encore, *act. V. sc. j. vers* 17.) *Quid monstri?* (Tér. *Eun. IV. sc. iij. x. & xjv.*)

Remarquez que, dans ces exemples, le *qui* ne se rapporte point au nom spécifique, mais au nom individuel qui précède: *C'est un bon homme de père qui*; le *qui* se rapporte au *bon homme*.

Se conduire par sentiment; parler avec esprit, avec grâce, avec facilité; agir par dépit, par colère, par amour, par foiblesse.

En fait de Physique, on donne souvent des mots pour des choses; Physique est pris dans un sens spécifique qualificatif de *fait*.

A l'égard de *on donne des mots*, c'est le sens individuel partitif, il y a ellipse; le régime ou complément immédiat du verbe *donner* est ici sousentendu; ce que l'on entendra mieux par les exemples suivants.

*Noms construits avec l'*Article *ou prénom sans preposition. Ce que j'aime le mieux, c'est le pain* (individu spécifique), *apportez le pain*; voilà *le pain*, qui est le complément ou régime naturel du verbe: ce qui fait voir que, quand on dit *apportez* ou *donnez-moi du pain*, alors il y a ellipse; *donnez-moi une portion*, *quelque chose du pain*, c'est le sens individuel partitif.

Tous les pains du marché, ou collectivement, *tout le pain du marché ne suffiroit pas pour*, &c.

Donnez-moi un pain; emportons quelques pains pour le voyage.

*Noms construits avec la préposition & l'*Article. *Donnez-moi du pain*, c'est à dire, *de le pain*: encore un coup, il y a ellipse dans les phrases pareilles, car la chose donnée se joint au verbe *donner* sans le secours d'une préposition; ainsi, *donnez-moi du pain*, c'est *donnez-moi quelque chose de le pain*, de ce Tout spécifique individuel qu'on appelle *pain*; *le nombre des pains que vous avez apportés n'est pas suffisant.*

Voilà bien des pains, *de les pains*, individuellement, c'est à dire, considérés comme faisant chacun un être à part.

*Remarques sur l'usage de l'*Article, *quand l'adjectif précède le substantif, ou quand il est après le substantif.* Si un nom substantif est employé dans le discours avec un adjectif, il arrive, ou que l'adjectif précède le substantif, ou qu'il le suit.

L'adjectif n'est séparé de son substantif que lorsque le substantif est le sujet de la preposition, & que l'adjectif en est affirmé dans l'attribut. *Dieu est tout-puissant*; *Dieu* est le sujet: *Tout-puissant*, qui est dans l'attribut, en est séparé par le verbe *est*, qui, selon notre manière d'expliquer la proposition, fait partie de l'attribut; car ce n'est pas seulement *Tout-puissant* que je juge de Dieu, j'en juge qu'il *est*, qu'il existe tel.

Lorsqu'une phrase commence par un adjectif seul, par exemple, *savant en l'art de régner, ce prince se fit aimer de ses sujets, & craindre de ses voi-*

ſans; il eſt évident qu'alors on ſouſentend *ce prince qui étoit ſavant*, &c. ainſi; *ſavant en l'art de régner*, eſt une propoſition incidente, implicite; je veux dire dont tous les mots ne ſont pas exprimés; en réduiſant ces propoſitions à la conſtruction ſimple, on voit qu'il n'y a rien contre les règles; & que, ſi dans la conſtruction uſuelle on préfère la façon de parler elliptique, c'eſt que l'expreſſion en eſt plus ſerrée & plus vive.

Quand le ſubſtantif & l'adjectif ſont enſemble le ſujet de la propoſition, ils forment un Tout inſéparable; alors les prépoſitifs ſe mettent avant celui des deux qui commence la phraſe: ainſi, on dit.

1°. Dans les propoſitions univerſelles, *tout homme*, *chaque homme*, *tous les hommes*, *nul homme*, *aucun homme*.

2°. Dans les propoſitions indéfinies, *les turcs*, *les perſans*, *les hommes ſavants*, *les ſavants philoſophes*.

3°. Dans les propoſitions particulières, *quelques hommes*, *certaines perſonnes ſoutiennent*, *&c. un ſavant m'a dit*, &c. *on m'a dit*, *des ſavants m'ont dit*, en ſouſentendant *quelques-uns*, *aucuns*, ou *des ſavants philoſophes*, en ſouſentendant *un certain nombre* ou quelqu'autre mot.

4°. Dans les propoſitions ſingulières, *le ſoleil eſt levé*, *la lune eſt dans ſon plein*, *cet homme*, *cette femme*, *ce livre*.

Ce que nous venons de dire des noms qui ſont ſujets d'une propoſition, ſe doit auſſi entendre de ceux qui ſont le complément immédiat de quelque verbe ou de quelque prépoſition: *Déteſtons tous les vices*, *pratiquons toutes les vertus*, &c. *dans le ciel*, *ſur la terre*, &c.

J'ai dit *le complement immédiat*; j'entends par là tout ſubſtantif qui fait un ſens avec un verbe ou une prépoſition, ſans qu'il y ait aucun mot ſouſentendu entre l'un & l'autre: car quand on dit, *vous aimez des ingrats*, *des ingrats* n'eſt pas le complément immédiat de *aimez*; la conſtruction entière eſt, *vous aimez certaines perſonnes qui ſont du nombre des ingrats*, ou *quelques-uns des ingrats*, *de les ingrats*; *quoſdam ex*, ou *de ingratis*: ainſi, *des ingrats* énonce une partition, c'eſt un ſens partitif; nous en avons ſouvent parlé.

Mais dans l'une ou dans l'autre de ces deux occaſions, c'eſt à dire, 1°. quand l'adjectif & le ſubſtantif ſont le ſujet de la propoſition; 2°. ou qu'ils ſont le complément d'un verbe ou de quelque prépoſition: en quelles occaſions faut-il n'employer que cette ſimple prépoſition, & en quelles occaſions faut-il y joindre l'*Article* & dire *du* ou *de le* & *des*, c'eſt à dire, *de les*?

La Grammaire générale dit (pag. 54.) qu'*avant les ſubſtantifs on dit* des, *des animaux*, *& qu'on dit* de *quand l'adjectif précède*, *de beaux lits*. Mais cette règle n'eſt pas générale: car dans le ſens qualificatif indéfini on ſe ſert de la ſimple prépoſition *de*, même devant le ſubſtantif, ſurtout quand le nom qualifié eſt précédé du prépoſitif *un*; & on ſe ſert de *des* ou *de les*, quand le mot qui qualifie eſt pris dans un ſens individuel; *Les lumières des philoſophes anciens*, ou *des anciens philoſophes*.

Voici une liſte d'exemples dont le lecteur judicieux pourra faire uſage, & juger des principes que nous avons établis.

*Noms avec l'*Article *compoſé, c'eſt à dire, avec la prépoſition & l'*Article.	*Noms avec la ſeule prépoſition.*
Les ouvrages de Cicéron ſont pleins *des idées les plus ſaines*. (De les idées.) Voilà *Idées* dans le ſens individuel.	Les ouvrages de Cicéron ſont pleins *d'idées ſaines*. *Idées ſaines* eſt dans le ſens ſpécifique indéfini, général, de ſorte.
Faites-vous *des principes*. (C'eſt le ſens individuel.)	Nos connoiſſances doivent être tirées *de principes évidents*. (Sens ſpécifique où vous voyez que le ſubſtantif précède.)
Défaites-vous *des prejugés* de l'enfance.	N'avez-vous point *de préjugé* ſur cette queſtion?
Cet arbre porte *des fruits excellents*.	Cet arbre porte d'*excellents fruits* (ſens de ſorte.)
Les eſpèces différentes des animaux qui ſont ſur la terre. (Sens individuel univerſel.)	Il y a différentes eſpèces *d'animaux* ſur la terre Différentes ſortes *de poiſſons*, &c.
Entrez dans le détail *des règles* d'une ſaine Dialectique.	Il entre dans un grand détail *de règles frivoles* (Voilà le ſubſtantif qui précède, c'eſt le ſens ſpécifique indéfini; on ne parle d'aucune règle particulière, c'eſt le ſens de ſorte.)
Ces raiſons ſont des *conjectures* bien foibles.	Ces raiſons ſont *de foibles conjectures*.
Faire *des mots nouveaux*.	Faire *de nouveaux mots*.
Choiſir *des fruits excellents*.	Choiſir *d'excellents fruits*.
Chercher *des détours*.	Chercher *de longs détours*, pour exprimer les choſes les plus aiſées.
Se ſervir *des termes établis par l'Uſage*.	Ces exemples peuvent ſervir *de modèles*.
Evitez l'air *de l'affectation*. (Sens individuel métaphyſique).	Évitez tout ce qui a un air *d'affectation*.
Charger ſa mémoire *des phraſes* de Cicéron.	Charger ſa mémoire *de phraſes*.

Diſcours ſoutenu par *des expreſſions* fortes.	Diſcours ſoutenu par *de vives expreſſions.*
Plein *des ſentiments* les plus beaux.	Plein *de ſentiments.* Plein *de grands ſentiments.*
Il a recueilli *des préceptes* pour la langue & pour la Morale.	Recueil *de préceptes* pour la langue & pour la Morale.
Servez-vous *des ſignes* dont nous ſommes convenus.	Nous ſommes obligés d'uſer *de ſignes extérieurs*, pour nous faire entendre.
Le choix *des études.*	Il a fait un choix *de livres* qui ſont, *&c.*
Les connoiſſances ont toujours été l'objet *de l'eſtime, des louanges, & de l'admiration* des hommes.	C'eſt un ſujet *d'eſtime, de louanges, & d'admiration.*
Les richeſſes de l'eſprit ne peuvent être acquiſes que par l'étude.	Il y a au Pérou une abondanee prodigieuſe *de richeſſes* inutiles.
Les biens de la fortune ſont fragiles.	*Des biens de fortune.* (La Bruyère, *caractères, page* 176).
L'enchaînement *des preuves* fait qu'elles plaiſent & qu'elles perſuadent.	Il y a dans ce livre une admirable enchaînement *de preuves* ſolides. (Sens de ſorte.)
C'eſt par la méditation ſur ce qu'on lit qu'on acquiert *des connoiſſances nouvelles.*	C'eſt par la méditation qu'on acquiert *de nouvelles connoiſſances.*
Les avantages *de la mémoire.*	Il y a différentes ſortes *de mémoire.*
La mémoire *des faits* eſt la plus brillante.	Il n'a qu'une mémoire *de faits*, & ne retient aucun raiſonnement.
La mémoire eſt le tréſor *de l'eſprit*, le fruit de l'attention & de la réflexion.	Préſence *d'eſprit;* la mémoire *d'eſprit* & de raiſon eſt plus utile que les autres ſortes de mémoire.
Le but *des bons maîtres* doit être de cultiver l'eſprit de leurs diſciples.	Il a un air *de maître* qui choque.
On ne doit propoſer *des difficultés* que pour faire triompher la vérité.	Il a fait un recueil *de difficultés* dont il cherche la ſolution.
Le goût *des hommes* eſt ſujet à des viciſſitudes.	Une ſociété *d'hommes* choiſis. (*D'hommes choiſis* qualifie la ſociété adjectivement).
Il n'a pas beſoin *de la leçon* que vous voulez lui donner.	Céſar n'eut pas beſoin *d'exemple.* Il n'a pas beſoin *de leçons.*

Remarque. Lorſque le ſubſtantif précède, comme il ſignifie par lui-même, ou un être réel ou un être métaphyſique conſidéré, par imitation, à la manière des êtres réels, il préſente d'abord à l'eſprit une idée d'individualité d'être ſéparé exiſtant par lui-même; au lieu que, lorſque l'adjectif précède, il offre à l'eſprit une idée de qualification, une idée de ſorte, un ſens adjectif. Ainſi, l'*Article* doit précéder le ſubſtantif; au lieu qu'il ſuffit que la prépoſition précède l'adjectif, à moins que l'adjectif ne ſerve lui-même, avec le ſubſtantif, à donner l'idée individuelle, comme quand on dit : *Les ſavants hommes de l'antiquité : Le ſentiment des grands philoſophes de l'antiquité, des plus ſavants philoſophes : On fait la deſcription des beaux lits qu'on envoie en Portugal.*

Réflexions ſur cette règle de M. Vaugelas, qu'*on ne doit point mettre de relatif après un nom ſans Article.* L'auteur de la Grammaire générale a examiné cette règle (*II. partie, chap. x.*). Cet auteur paroît la reſtreindre à l'uſage préſent de notre langue; cependant, de la manière que je la conçois, je la crois de toutes les langues & de tous les temps.

En toute langue & en toute conſtruction, il y a une juſteſſe à obſerver dans l'emploi que l'on fait des ſignes deſtinés par l'Uſage, pour marquer, non ſeulement les objets de nos idées, mais encore les différentes vûes ſous leſquelles l'eſprit conſidère ces objets. L'*Article*, les prépoſitions, les conjonctions, les verbes avec leurs différentes inflexions, enfin tous les mots qui ne marquent point des choſes, n'ont d'autre deſtination que de faire connoître ces différentes vûes de l'eſprit.

D'ailleurs, c'eſt une règle des plus communes du raiſonnement, que, lorſqu'au commencement du diſcours on a donné à un mot une certaine ſignification, on ne doit pas lui en donner une autre dans la ſuite du même diſcours. Il en eſt de même par rapport au ſens grammatical; je veux dire que, dans la même période, un mot qui eſt au ſingulier dans le premier membre de cette période, ne doit pas avoir dans l'autre membre un corrélatif ou adjectif qui le ſuppoſe au pluriel : en voici un exémple tiré de la princeſſe de Clèves, tom. II. pag. 119. *M. de Nemours ne laiſſoit échapper aucune occaſion de voir madame de Clèves, ſans laiſſer paroître néanmoins qu'il les cherchât.* Ce *les* du ſecond membre étant au pluriel, ne devoit pas être deſtiné à rappeler *occaſion*, qui eſt au ſingulier dans le premier membre de la période. Par la même raiſon, ſi dans le premier membre de la phraſe, vous m'avez d'abord préſenté le mot dans un ſens ſpécifique, c'eſt à dire, comme nous l'avons dit, dans un ſens qualificatif adjectif, vous ne devez pas, dans le membre qui ſuit, donner à ce mot un relatif, parce que le relatif rappelle toujours l'idée d'une perſonne ou d'une choſe, d'un individu réel ou métaphyſique; & jamais celle d'un ſimple qualificatif, qui n'a aucune exiſtence, & qui n'eſt que mode : c'eſt uniquement à un ſubſtantif conſidéré ſubſtantivement, & non comme mode, que le *qui* peut ſe rapporter : l'antécédent de *qui* doit être pris dans le même ſens auſſi bien dans toute l'étendue de la période, que dans toute la ſuite du ſyllogiſme.

Ainſi, quand on dit, *Il a été reçu avec politeſſe*, ces

ces deux mots, *avec politeſſe*, ſont une expreſſion adverbiale, modificative, adjective, qui ne préſente aucun être réel ni métaphyſique. Ces mots, *avec politeſſe*, ne marquent point une telle politeſſe individuelle: ſi vous voulez marquer une telle politeſſe, vous avez beſoin d'un prépoſitif qui donne à *politeſſe* un ſens individuel réel, ſoit univerſel, ſoit particulier, ſoit ſingulier; alors le *qui* fera ſon office.

Encore un coup, *avec politeſſe* eſt une expreſſion adverbiale, c'eſt l'adverbe *poliment* décompoſé.

Or ces ſortes d'adverbes ſont abſolus, c'eſt à dire qu'ils n'ont ni ſuite ni complément: & quand on veut les rendre relatifs, il faut ajouter quelque mot qui marque la corrélation; *il a été reçu ſi poliment que*, &c. *il a été reçu avec tant de politeſſe que*, &c. ou bien *avec une politeſſe qui*, &c.

En latin même ces termes corrélatifs ſont ſouvent marqués, *is qui*, *ea quæ*, *id quod*, &c.

Non enim is es, Catilina, dit Cicéron, *ut* ou *qui* ou *quem*, ſelon ce qui ſuit; voilà deux corrélatifs *is*, *ut*, ou *is*, *quem*, & chacun de ces relatifs eſt conſtruit dans ſa propoſition particulière: il a d'abord un ſens individuel particulier dans la première propoſition, enſuite ce ſens eſt déterminé ſingulièrement dans la ſeconde: mais dans *agere cum aliquo*, *inimicè*, ou *indulgenter*, ou *atrociter*, ou *violenter*, chacun de ces adverbes préſente un ſens abſolu ſpécifique qu'on ne peut plus rendre ſens relatif ſingulier, à moins qu'on ne répète & qu'on n'ajoûte les mots deſtinés à marquer cette relation & cette ſingularité: on dira alors *ita atrociter ut*, &c. ou en décompoſant l'adverbe, *cum eâ atrocitate ut* ou *quæ*, &c. Comme la langue latine eſt preſque toute elliptique, il arrive ſouvent que ces corrélatifs ne ſont pas exprimés en latin: mais le ſens & les adjoints les font aiſément ſuppléer. On dit fort bien en latin, *ſunt qui putent*, Cic. le corrélatif de *qui* eſt *philoſophi* ou *quidam ſunt; mitte cui dem litteras*, Cic. envoyez-moi quelqu'un à qui je puiſſe donner mes lettres; où vous voyez que le corrélatif eſt *mitte ſervum* ou *puerum*, ou *aliquem*. Il n'en eſt pas de même dans la langue françoiſe; ainſi, je crois que le ſens de la règle de Vaugelas eſt que, lorſqu'en un premier membre de période un mot eſt pris dans un ſens abſolu, adjectivement ou adverbialement, ce qui eſt ordinairement marqué en françois par la ſuppreſſion de l'*Article* & par les circonſtances, on ne doit pas dans le membre ſuivant ajouter un relatif, ni même quelqu'autre mot qui ſuppoſeroit que la première expreſſion auroit été priſe dans un ſens fini & individuel, ſoit univerſel, ſoit particulier ou ſingulier; ce ſeroit tomber dans le ſophiſme que les logiciens appellent *paſſer de l'eſpèce à l'individu*, *paſſer du général au particulier.*

Ainſi, je ne puis pas dire *L'homme eſt animal qui raiſonne*, parce que *animal*, dans le premier membre, étant ſans *Article*, eſt un nom d'eſpèce pris adjectivement & dans un ſens qualificatif; or *qui raiſonne* ne peut ſe dire que d'un individu réel qui eſt ou déterminé ou indéterminé, c'eſt à dire, pris dans le ſens particulier dont nous avons parlé: ainſi, je dois dire *L'homme eſt le ſeul animal*, ou *un animal qui raiſonne.*

Par la même raiſon, on dira fort bien, *Il n'a point de livre qu'il n'ait lu;* cette propoſition eſt équivalente à celle-ci: il n'a pas un ſeul livre qu'il n'ait lu; chaque livre qu'il a, il l'a lu. *Il n'y a point d'injuſtice qu'il ne commette;* c'eſt à dire, chaque ſorte d'injuſtice particulière, il la commet. *Eſt-il ville dans le royaume qui ſoit plus obéiſſante ?* c'eſt à dire, eſt-il dans le royaume quelque autre ville, une ville qui ſoit plus obéiſſante que, *&c. Il n'y a homme qui ſache cela;* aucun homme ne ſait cela.

Ainſi, c'eſt le ſens individuel qui autoriſe le relatif, & c'eſt le ſens qualificatif adjectif ou adverbial qui fait ſupprimer l'*Article;* la négation n'y fait rien, quoi qu'en diſe l'auteur de la *Grammaire générale.* Si l'on dit de quelqu'un qu'il agit *en roi*, *en père*, *en ami*, & qu'on prenne *roi*, *père*, *ami*, dans le ſens ſpécifique, & ſelon toute la valeur que ces mots peuvent avoir, on ne doit point ajouter de *qui*: mais ſi les circonſtances font connoître qu'en diſant *roi*, *père*, *ami*, on a dans l'eſprit l'idée particulière de tel *roi*, de tel *père*, de tel *ami*, & que l'expreſſion ne ſoit pas conſacrée par l'uſage au ſeul ſens ſpécifique ou adverbial, alors on peut ajouter le *qui; il ſe conduit en père tendre qui;* car c'eſt autant que ſi l'on diſoit *comme un père tendre;* c'eſt le ſens particulier qui peut recevoir enſuite une détermination ſingulière.

Il eſt accablé de maux; c'eſt-à-dire *de maux particuliers* ou *de dettes particulières qui*, &c. *Une ſorte de fruits qui*, &c. *une ſorte* tire ce mot *fruits* de la généralité du nom *fruit;* une *ſorte* eſt un individu ſpécifique, ou un individu collectif.

Ainſi, je crois que la vivacité, le feu, l'enthouſiaſme, que le ſtyle poétique demande, ont pu autoriſer Racine à dire (*Eſther*, act. II. ſc. viij.) *Nulle paix pour l'impie; il la cherche, elle fuit*: mais cette expreſſion ne ſeroit pas régulière en proſe, parce que la première propoſition étant univerſelle négative, & où *nulle* emporte toute paix pour l'impie, les pronoms *la* & *elle* des propoſitions qui ſuivent ne doivent pas rappeler dans un ſens affirmatif & individuel un mot qui a d'abord été pris dans un ſens négatif univerſel. Peut-être pourroit-on dire *Nulle paix qui ſoit durable n'eſt donnée aux hommes:* mais on feroit encore mieux de dire *Une paix durable n'eſt point donnée aux hommes.*

Telle eſt la juſteſſe d'eſprit & la préciſion que nous demandons dans ceux qui veulent écrire en notre langue, & même dans ceux qui la parlent. Ainſi, on dit abſolument dans un ſens indéfini, *ſe donner en ſpectacle*, *avoir peur*, *avoir pitié*, *un eſprit de parti*, *un eſprit d'erreur.* On ne doit donc point ajouter enſuite à ces ſubſtantifs, pris dans un ſens général, des adjectifs qui les ſuppoſeroient dans un ſens fini & en feroient des individus métaphyſiques. On ne doit donc point dire *ſe donner en ſpec-*

tacle *funeste*, ni *un esprit d'erreur fatale*, *de sécurité téméraire*, ni *avoir peur terrible* : on dit pourtant *avoir grand'peur* ; parce qu'alors cet adjectif *grand*, qui précède son substantif & qui perd même ici sa terminaison féminine, ne fait qu'un même mot avec *peur*, comme dans *grand'messe*, *grand' mère*. Par le même principe, je crois qu'un de nos auteurs n'a pas parlé exactement quand il a dit, (le P. Sanadon, vie d'Horace, pag. 47.) *Octavien déclare en plein sénat, qu'il veut lui remettre le gouvernement de la République* ; *en plein sénat* est une circonstance de lieu, c'est une sorte d'expression adverbiale, où *sénat* ne se présente pas sous l'idée d'un être personnifié ; c'est cependant cette idée que suppose *lui remettre* ; il falloit dire *Octavien déclare au sénat assemblé qu'il veut lui remettre*, &c. ou prendre quelque autre tour.

Si les langues qui ont des Articles *ont un avantage sur celles qui n'en ont point.*

La perfection des langues consiste principalement en deux points. 1°. A avoir une assez grande abondance de mots pour suffire à énoncer les différents objets des idées que nous avons dans l'esprit. Par exemple, en latin *regnum* signifie *royaume* ; c'est le pays dans lequel un souverain exerce son autorité : mais les latins n'ont point de nom particulier pour exprimer la durée de l'autorité du souverain, alors ils ont recours à la périphrase ; ainsi, pour dire *sous le règne d'Auguste*, ils disent *imperante Cæsare Augusto*, dans le tems qu'Auguste régnoit ; au lieu qu'en françois nous avons *royaume*, & de plus *règne*. La langue françoise n'a pas toûjours de pareils avantages sur la latine. 2°. Une langue est plus parfaite, lorsqu'elle a plus de moyens pour exprimer les divers points de vûe sous lesquels notre esprit peut considérer le même objet. *Le roi aime le peuple*, & *le peuple aime le roi* : dans chacune de ces phrases, *le roi* & le *peuple* sont considérés sous un rapport différent : dans la première, c'est *le roi* qui aime ; dans la seconde, c'est *le roi* qui est aimé : la place ou position dans laquelle on met *roi* & *peuple*, fait connoître l'un & l'autre de ces points de vûe.

Les prépositifs & les prépositions servent aussi à de pareils usages en françois.

Selon ces principes, il paroît qu'une langue qui a une sorte de mots de plus qu'une autre, doit avoir un moyen de plus pour exprimer quelque vûe fine de l'esprit ; qu'ainsi, les langues qui ont des *Articles* ou prépositifs, doivent s'énoncer avec plus de justesse & de précision que celles qui n'en ont point. L'article *le* tire un nom de la généralité du nom d'espèce, & en fait un nom d'individu, *le roi* ; ou d'individus, *les rois* : le nom sans *Article* ou prépositif, est un nom d'espèce ; c'est un adjectif. Les latins qui n'avoient point d'*Articles*, avoient souvent recours aux adjectifs démonstratifs. *Dic ut lapides* isti *panes fiant*, (Matt. jv. 3.) *dites que ces pierres deviennent pains.* Quand ces adjectifs manquent, *les adjoints* ne suffisent pas toûjours pour mettre la phrase dans toute la clarté qu'elle doit avoir. *Si filius Dei es* (Matt. jv. 6.) : on peut traduire *si vous êtes fils de Dieu*, & voilà *fils* nom d'espèce ; au lieu qu'en traduisant *si vous êtes* le *fils de Dieu*, le *fils* est un individu.

Nous mettons de la différence entre ces quatre expressions, 1. *fils de roi*, 2. *fils d'un roi*, 3. *fils du roi*, 4. *le fils du roi*. 1°. En *fils de roi*, *roi* est un nom d'espèce, qui avec la préposition, n'est qu'un qualificatif. 2°. En *fils d'un roi*, *d'un roi* est pris dans le sens particulier dont nous avons parlé ; c'est *le fils de quelque roi*. 3°. En *fils du roi*, *fils* est un nom d'espèce ou appellatif, & *roi* est un nom d'individu, *fils de le roi* ; 4°. En *le fils du roi*, *le fils* marque un individu. *Filius regis* ne fait pas sentir ces différences.

Etes-vous roi? êtes-vous le roi? Dans la première phrase, *roi* est un nom appellatif ; dans la seconde, *roi* est pris individuellement. *Rex es tu?* ne distingue pas ces diverses acceptions. *Nemo satis gratiam regi refert*. Tér. Phorm. II. ij. 24. où *regi* peut signifier *au roi*, ou *à un roi*.

Un palais de prince, est un beau palais qu'un prince habite, ou qu'un prince pourroit habiter décemment ; mais *le palais du prince* (de le prince) est le palais déterminé qu'un tel prince habite. Ces différentes vûes ne sont pas distinguées en latin d'une manière aussi simple. Si, en se mettant à table, on demande *le pain*, c'est une totalité qu'on demande ; le latin dira *da* ou *affer panem* : si, étant à table, on demande *du pain*, c'est une portion de *le pain* ; cependant le latin dira également *panem*.

Il est dit au second chapitre de S. Matthieu, que les mages, s'étant mis en chemin au sortir du palais d'Hérode, *videntes stellam*, *gravisi sunt* ; *& intrantes domum*, *invenerunt puerum* ; voilà *étoile*, *maison*, *enfant*, sans aucun adjectif déterminatif : je conviens que ce qui précède fait entendre que cette étoile est celle qui avoit guidé les mages depuis l'Orient, que cette maison est la maison que l'étoile leur indiquoit, & que cet enfant est celui qu'ils venoient adorer ; mais le latin n'a rien qui présente ces mots avec leur détermination particulière, il faut que l'esprit supplée à tout : ces mots ne seroient pas énoncés autrement, quand ils seroient noms d'espèces. N'est-ce pas un avantage de la langue françoise, de ne pouvoir employer ces trois mots qu'avec un prépositif qui fasse connoître qu'ils sont pris dans un sens individuel déterminé par les circonstances? *Ils virent l'étoile*, *ils entrèrent dans* la *maison*, *& trouvèrent* l'*enfant*.

Je pourrois rapporter plusieurs exemples, qui feroient voir que, lorsqu'on veut s'exprimer en latin d'une manière qui distingue le sens individuel du sens adjectif ou indéfini, ou bien le sens paritif du sens total, on est obligé d'avoir recours à quelque adjectif démonstratif ou à quelqu'autre adjoint. On ne doit donc pas nous reprocher que nos *Articles* rendent nos expressions moins fortes & moins serrées que celles de la langue latine ; le défaut de force & de précision est le défaut de l'écrivain, & non celui de la langue.

Je conviens que, quand l'*Article* ne sert point à

rendre l'expreſſion plus claire & plus préciſe, on devroit être autoriſé à le ſupprimer. J'aimerois mieux dire, comme nos pères, *Pauvreté n'eſt pas vice*, que de dire, *La pauvreté n'eſt pas un vice* : il y a plus de vivacité & d'énergie dans la phraſe ancienne ; mais cette vivacité & cette énergie ne ſont louables, que lorſque la ſuppreſſion de l'*Article* ne fait rien perdre de la préciſion de l'idée, & ne donne aucun lieu à l'indétermination du ſens.

L'habitude de parler avec préciſion, de diſtinguer le ſens individuel du ſens ſpécifique adjectif & indéfini, nous fait quelquefois mettre l'*Article* où nous pouvions le ſupprimer ; mais nous aimons mieux que notre ſtyle ſoit alors moins ſerré, que de nous expoſer à être obſcurs : car en général il eſt certain *que l'*Article *mis ou ſupprimé devant un nom*, (Gram. de Regnier, pag. 152.) *fait quelquefois une ſi grande différence de ſens, qu'on ne peut douter que les langues qui admettent l'*Article, *n'ayent un grand avantage ſur la langue latine, pour exprimer nettement & clairement certains rapports* (ou vûes de l'eſprit), *que l'*Article *ſeul peut déſigner*, ſans quoi le lecteur eſt expoſé à ſe méprendre.

Je me contenterai de ce ſeul exemple. Ovide, faiſant la deſcription des enchantements qu'il imagine que Médée fit pour rajeunir Éſon, dit que Médée, (*Mét. liv. VII. v.* 184.)

Tectis, nuda pedem, egreditur.

Et quelques vers plus bas (*v. 189.*) il ajoûte,

Crinem irroravit aquis.

Les traducteurs inſtruits que les poètes employent ſouvent un ſingulier pour un pluriel, figure dont ils avoient un exemple devant les yeux en *crinem irroravit*, elle arroſa ſes cheveux ; ces traducteurs, dis-je, ont cru qu'en *nuda pedem*, *pedem* étoit auſſi un ſingulier pour un pluriel ; & tous, hors l'abbé Banier, ont traduit *nuda pedem*, par *ayant les pieds nuds* : ils devoient mettre, comme l'abbé Banier, *ayant un pied nud* ; car c'étoit une pratique ſuperſtitieuſe de ces magiciennes, dans leurs vains & ridicules preſtiges, d'avoir un pied chauſſé & l'autre nud. *Nuda pedem* peut donc ſignifier ayant un pied nud, ou ayant les pieds nuds ; & alors la langue, faute d'*Articles*, manque de préciſion & donne lieu aux mépriſes. Il eſt vrai que, par le ſecours des adjectifs déterminatifs, le latin peut ſuppléer au défaut des *Articles* ; & c'eſt ce que Virgile a fait en une occaſion pareille à celle dont parle Ovide : mais alors le latin perd le prétendu avantage d'être plus ſerré & plus concis que le françois.

Lorſque Didon eut eu recours aux enchantements, elle avoit un pied nud, dit Virgile, ... *Unum exuta pedem vinclis .... (IV. Æneid. v.* 518.) & ce pied étoit le gauche, ſelon les commentateurs.

Je conviens qu'Ovide s'eſt énoncé d'une manière plus ſerrée, *nuda pedem* : mais il a donné lieu à une mépriſe. Virgile a parlé, comme il auroit fait s'il avoit écrit en françois ; *unum exuta pedem*, ayant un pied nud : il a évité l'équivoque par le ſecours de l'adjectif indicatif *unum* ; & ainſi, il s'eſt exprimé avec plus de juſteſſe qu'Ovide.

En un mot, la netteté & la préciſion ſont les premières qualités que le diſcours doit avoir. On ne parle que pour exciter dans l'eſprit des autres une penſée préciſément telle qu'on la conçoit : or les langues qui ont des *Articles*, ont un inſtrument de plus pour arriver à cette fin ; & j'oſe aſſûrer qu'il y a dans les livres latins bien des paſſages obſcurs, qui ne ſont tels que par le défaut d'*Articles* ; défaut qui a ſouvent induit les auteurs à négliger les autres adjectifs démonſtratifs, à cauſe de l'habitude où étoient ces auteurs d'énoncer les mots ſans *Articles* & de laiſſer au lecteur à ſuppléer.

Je finis par une réflexion judicieuſe du P. Buffier, (*Gramm. n.* 340.) Nous avons tiré nos éclairciſſements d'*une Métaphyſique, peut-être un peu ſubtile, mais très-réelle...... C'eſt ainſi que les ſciences ſe prêtent mutuellement leurs ſecours : ſi la Métaphyſique contribue à démêler nettement des points eſſenciels à la Grammaire ; celle-ci bien appriſe, ne contribueroit peut-être pas moins à éclaircir les diſcours les plus métaphyſiques. Voyez* ADJECTIF, ADVERBE, *&c. (M. DU MARSAIS.)*

(¶ Les noms appellatifs ſont abſtraction des individus, & n'expriment par eux-mêmes que l'idée générale de la nature commune qui peut convenir à ces individus. Les adjectifs que j'appelle *Phyſiques*, parce qu'ils expriment une idée partielle de la nature totale énoncée par l'enſemble de l'adjectif & du nom appellatif ; ces adjectifs, dis-je, ne détruiſent point cette abſtraction des noms appellatifs ; ils ajoûtent ſeulement, à leur compréhenſion, l'idée acceſſoire dont ils ſont les ſignes.

C'eſt tout autre choſe des *Articles* : ils n'ajoûtent aucune idée à la compréhenſion du nom appellatif ; mais ils font diſparoître l'abſtraction des individus, & ils indiquent poſitivement l'application du nom aux individus auxquels il peut convenir dans les circonſtances actuelles.

Que l'on diſe, par exemple, *roi*, *livre*, *cheval*, *chapeau*, *ſoldat*, ou bien *roi pacifique*, *livre rare*, *cheval fougueux*, *chapeau rouge*, *ſoldat courageux* ; on ne préſente à l'eſprit que l'idée générale de la nature commune énoncée dans chacun de ces exemples, avec abſtraction de tout individu déterminé.

Que l'on diſe au contraire *le roi*, *un livre*, *pluſieurs chevaux*, *ce chapeau*, *trois ſoldats*, ou bien *le roi pacifique*, *un livre rare*, *pluſieurs chevaux fougueux*, *ce chapeau rouge*, *trois ſoldats courageux* : la compréhenſion eſt encore la même que dans les premiers exemples, parce qu'on y retrouve les mêmes noms appellatifs, ou ſeuls, ou modifiés par les mêmes adjectifs phyſiques ; mais les autres adjectifs *le*, *un*, *pluſieurs*, *ce*, *trois*, font diſparoître l'abſtraction & déſignent une application actuelle des noms appellatifs aux individus.

Cette différence considérable entre les adjectifs de la seconde espèce & ceux de la première, semble exiger qu'on assigne à la seconde une dénomination distinctive. L'abbé Girard avoit nommé *Adjectifs pronominaux* tous ceux qu'il avoit envisagés sous le point de vûe qui caractérise cette seconde espèce ; & ce sont les mêmes, à la réserve de quelques-uns, qu'il avoit vus sous un autre aspect. « Les Adjectifs pronominaux, dit-il (*Vrais » princ.* Disc. *vij.* Tom. I. *pag.* 368.) qualifient » par un attribut de désignation individuelle, c'est » à dire, par une qualité qui... n'est qu'une pure » indication de certains individus, *&c.* »

Mais la dénomination de *Pronominal* ne porte que sur l'origine de quelques mots compris dans cette classe, sans rien indiquer de leur destination, de leur service, de leur nature ; & il me semble que l'origine seule n'est pas une raison suffisante pour fonder une dénomination. Que faut-il donc en penser, si l'origine même est fausse ? Celle-ci l'est assûrément, puisqu'il est prouvé par la nature des Pronoms (*voyez* PRONOM), qu'une infinité d'Adjectifs, pris jusqu'à présent pour des Pronoms, n'ont rien en soi de commun avec cette espèce de mots ; & on le verra en détail dans les différents articles de ces Adjectifs, qui vont incessamment être cités.

M. du Marsais avoit observé que tous ces Adjectifs doivent faire bande à part, & être réunis sous un même nom comme sous un point de vûe commun. Il les nomme, tantôt *Adjectifs métaphysiques*, tantôt *Adjectifs prépositifs* ou *Prénoms* ; & il remarque expressément qu'on ne leur donne pas le nom d'*Articles*, affecté spécialement par nos grammairiens à ces trois mots *le*, *la*, *les*, « peut- » être, dit-il, parce que ces trois mots sont d'un » usage plus fréquent. »

La dénomination d'*Adjectifs métaphysiques* seroit trop générale & conséquemment trop équivoque ; parce que l'on pourroit, conformément à la notion qu'en a donnée M. du Marsais, y rapporter tous les Adjectifs qui désignent par l'idée d'une qualité qui n'est que le résultat d'une considération de notre esprit à l'égard des êtres, comme *grand*, *petit*, *différent*, *pareil*, *semblable*, *borné*, *terminé*, *fini*, *infini*, *parfait*, *imparfait*, *beau*, *laid*, *nécessaire*, *accidentel*, *possible*, *impossible*, &c: ce sont les exemples mêmes de cet auteur. Il est vrai qu'au moyen d'une définition exacte on pourroit ôter l'équivoque ; mais on ne sauveroit pas l'inutilité du mot, qui par lui-même n'indique rien de la nature des objets qu'il faut nommer.

Les dénominations de *Prénoms* & d'*Adjectifs prépositifs* ne sont pas plus heureuses. Outre que le mot de *Prénom* est universellement consacré à signifier le premier & le plus individuel des noms propres que portoit chaque romain ; ni cette dénomination, ni celle de *Prépositifs*, ne peuvent convenir assez généralement aux Adjectifs que l'on veut désigner, puisque le génie de toutes les langues ne les place pas, comme dans la nôtre, avant les nom qu'ils modifient : nous disons MON *père*, CETTE *musicienne ;* mais les latins disoient fort bien, *pater* MEUS, *de fidicinâ* ISTHAC.

Quant à la dénomination d'*Articles*, il me semble que l'usage plus ou moins fréquent des mots *le*, *la*, *les*, n'y a guères de trait ; & que, quand on n'allègue qu'une pareille raison pour ne pas désigner par ce mot les autres Adjectifs de la même espèce, on est bien près d'avouer qu'on ne connoît pas de titre légitime pour les en exclure. C'est en effet le seul nom que je croye convenable à l'espèce dont il s'agit, le seul du moins dont on puisse faire usage, pour ne pas introduire gratuitement un terme nouveau, & pour suivre néanmoins les principes immuables d'une nomenclature raisonnée.

1°. Les individus sont comme les membres du corps entier dont la nature est exprimée par le nom appellatif: or le mot grec ἄρθρον, & le mot latin *Articulus*, tous deux employés ici par les grammairiens, signifient également ces jointures, qui non seulement attachent les membres les uns aux autres, mais qui servent encore à les distinguer les uns des autres. Sous ce dernier aspect, le même mot peut servir avec succès à caractériser tous les Adjectifs qui, sans toucher à la compréhension, ne servent qu'à la distinction plus ou moins précise des individus auxquels on applique le nom appellatif.

2°. L'un des Adjectifs compris dans cette classe est déja en possession de ce nom dans les Grammaires particulières de toutes les langues où il est usité. On connoît dans la nôtre l'*Article* LE, LA, LES ; dans celle des italiens, IL, LO, LA ; dans celle des espagnols, EL, LO, LA ; en allemand, DER, DIE, DAS ; en anglois, THE ; en grec, ὁ, ἡ, τὸ ; *&c.*

3°. Le principal caractère, avoué par tout le monde dans la nature de ce premier *Article*, est aussi une partie essencielle de la nature commune de tous les autres Adjectifs qu'on lui associe ici ; je veux dire la propriété de fixer déterminément l'attention de l'esprit sur les individus, auxquels on applique la signification abstraite des noms appellatifs : caractère qui distingue en effet ces Adjectifs de ceux de la première espèce.

4°. Enfin, en réunissant, dans une même classe & sous une même dénomination, tous ces Adjectifs déterminatifs des individus, on évite l'inconvénient d'établir, comme les grammairiens ont été jusqu'ici forcés de le faire, une partie d'Oraison distincte de toutes les autres, & qui n'est pourtant pas essencielle à l'Oraison, puisqu'elle ne se trouve pas usitée dans toutes les langues. Notre *le*, *la*, *les*, & les correspondants qu'il peut avoir dans d'autres idiomes, ne forme donc point une partie d'Oraison distinguée de toute autre ; c'est simplement un individu d'une espèce nécessaire partout, quoique cet individu ne soit pas absolument nécessaire à l'intégrité de l'espèce, puisqu'on s'en passe dans bien des langues. Cette espèce est celle des Adjectifs qui désignent

l'application actuelle du nom appellatif aux individus, & que je crois, pour toutes les raisons qu'on vient de voir, pouvoir caractériser par la dénomination commune d'*Articles*.

Je les divise en deux classes générales, à raison des deux manières différentes dont ils désignent les individus. Quand on veut faire l'application d'un nom appellatif aux individus, on peut envisager cette application sous deux aspects: 1°. on peut se contenter d'une indication vague des individus, sans aucune autre détermination plus précise; 2°. on peut ajouter à l'indication générale quelque idée de détermination plus ou moins précise. Tel est le fondement de la division générale des *Articles* en deux espèces; l'*Article indicatif*, & les *Articles connotatifs*.

I. Classe. L'*Article indicatif* est ainsi nommé, parce qu'il indique seulement d'une manière vague, que la compréhension du nom appellatif doit être envisagée dans les individus. Notre *le*, *la*, *les*, qui répond au grec ὁ, ἡ, τὸ, à l'allemand *der*, *die*, *das*, à l'anglois *the*, à l'italien *il*, *lo*, *la*, à l'espagnol *el*, *lo*, *la*, &c. constitue seul cette première classe. *Voyez* LE, LA, LES.

II. Classe. Je nomme *Connotatifs* tous les *Articles* de la seconde classe, parce qu'outre l'indication générale des individus, qui caractérise la première classe, ils marquent encore quelque point de vûe particulier, qui détermine avec plus ou moins de précision la quotité des individus. Cette détermination peut comprendre l'étendue du nom appellatif dans toute sa latitude, ou ne tomber que sur une partie des individus: de là deux sortes d'*Articles connotatifs*; les *universels*, & les *partitifs*.

I. Branche. Les *Articles universels* désignent la totalité des individus auxquels convient la compréhension de l'idée générale énoncée par le nom appellatif. Il y a deux *Articles universels positifs*, & un *négatif*.

§. I. Les *Articles universels positifs* sont ainsi nommés, parce qu'ils ne comprennent ni ne supposent la négation, quoiqu'on puisse les employer dans des propositions négatives aussi bien que dans les positives ou affirmatives: l'un est *collectif*, l'autre est *distributif*.

1. Le *collectif* marque la totalité des individus, considérés sous le même aspect & comme susceptibles du même attribut, sans aucune différence distinctive; c'est *tout* ou *toute*, *tous* ou *toutes*, comme dans les exemples suivants: *Tout homme peut mentir, mais* TOUT *homme ne ment pas; Tous les soldats reparurent, mais* TOUS *les bagages ne revinrent pas.*

2. Le *distributif* marque aussi la totalité des individus considérés sous un point de vûe commun, mais en indiquant dans le détail des différences distinctives; c'est *chaque*, qui ne s'emploie jamais qu'au singulier, comme dans cet exemple: *Chaque pays a ses usages*; c'est à dire, tout pays a des usages, mais les usages de l'un sont différents des usages de l'autre.

§. II. L'*Article universel négatif* est ainsi nommé, parce qu'on ne peut l'employer que dans des propositions négatives, & il marque, comme les positifs, la totalité des individus; c'est en françois *nul* ou *nulle*, comme dans ces exemples: *Nul contretemps ne doit altérer l'amitié; Nulle raison ne peut justifier le mensonge.*

II. Branche. Les *Articles partitifs* sont ceux qui ne désignent qu'une partie des individus compris dans la latitude de l'étendue du nom appellatif, soit seul, soit modifié par quelque addition explicite ou implicite. Il y en a de deux sortes; les uns sont *indéfinis*, & les autres sont *définis*.

§. I. Les *Articles partitifs indéfinis* sont ceux qui désignent une partie indéterminée des individus de l'espèce; ce sont en françois *plusieurs*, *aucun*, *quelque* ou *quelques*, & *certain* ou *certaine*, *certains* ou *certaines*, comme dans ces exemples: *Plusieurs hommes; Plusieurs maisons; Si j'apprends que vous teniez* AUCUN *propos; Il allégua* QUELQUES *mauvaises raisons; Quelque motif différent l'a déterminé; Certain auteur l'a dit; On vous reproche* CERTAINE *liaison; Il faut prendre garde au sens de* CERTAINS *mots.*

§. II. Les *Articles partitifs définis* sont ceux qui désignent une partie des individus déterminée par quelque point de vûe particulier compris dans la signification même de ces *Articles*. Il y en a de trois sortes, à raison de trois points de vûe généraux déterminatifs qui servent à les caractériser: les uns sont *numéraux*; les autres, *possessifs*; & les derniers, *démonstratifs*.

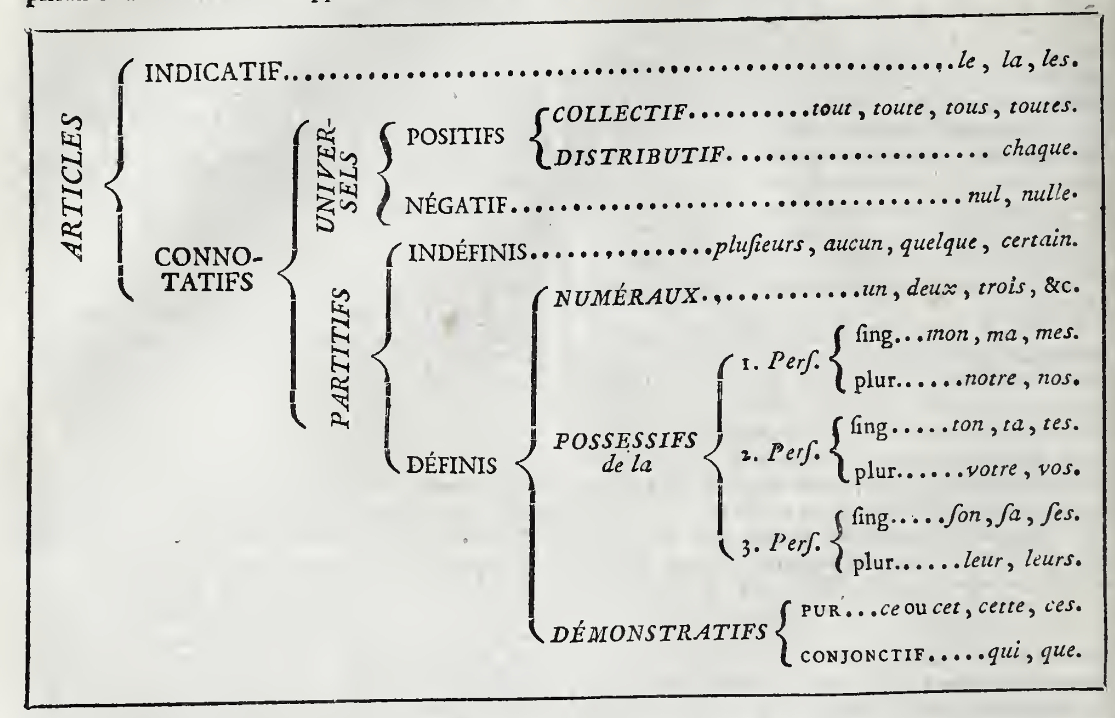
1. Les *Articles numéraux* sont ceux qui déterminent la quotité des individus avec la précision numérique: ce sont en françois *un* ou *une*, *deux*, *trois*, *quatre*, &c. *Voyez* Numéral.

2. Les *Articles possessifs* sont ceux qui déterminent les individus par l'idée précise d'une dépendance relative à l'une des trois personnes; ce sont *mon*, *ma*, *mes*, *notre*, *nos*, *ton*, *ta*, *tes*, *votre*, *vos*, *son*, *sa*, *ses*, *leur*, *leurs*. *Voyez* Possessif.

3. Les *Articles démonstratifs* sont ceux qui déterminent les individus par l'idée d'une indication précise. C'est en françois *ce* ou *cet*, *cette*, *ces*; comme quand on dit *Ce livre*, *Cet enfant*, *Cette femme*, *Ces livres*, *Ces enfants*, *Ces femmes*. *Voyez* Ce.

On peut regarder *ce* comme un *Article purement démonstratif*, parce qu'il ne comporte aucune autre idée accessoire. Mais il en est un autre, que le commun des grammairiens sera bien surpris de trouver ici au nombre des *Articles démonstratifs*: c'est *qui*, *que*: ce mot renferme en effet la valeur de *ce*, *cet*, *cette*, *ces*, & en outre celle d'une conjonction; de là vient que je le nomme *Article démonstratif conjonctif*. *Voyez* Relatif.

Voici, ſous un coup d'œil analytique, le tableau de tout ce ſyſtême des Adjectifs qui déſignent l'application actuelle du nom appellatif aux individus, & que je comprends tous ſous la dénomination générale d'*Articles :*



Le *Supplément à la Grammaire générale* préſente néanmoins une objection contre la notion générale que je viens de donner des *Articles.* « L'*Article*, dit » M. Fromant (II. *vij.*) ne détermine point l'étendue de la ſignification des mots, & je le prouve. » L'*Article* n'annonce que d'une manière vague » ce que le nom ſpécifie bien préciſément ; l'*Article* ne détermine donc point la ſignification du » nom, c'eſt le nom au contraire qui détermine la » ſignification de l'*Article*... En effet quand vous » dites, *L'homme ſage prend garde à ce qu'il dit* » *& à ce qu'il fait*, *Cet homme eſt bien prudent ;* » *le*, *cet*, ſont des expreſſions qui indiquent d'une » façon incertaine & générale ce que le mot *homme* » préſente d'une façon fixe & particulière. »

Ce n'eſt point à cauſe de ſon importance que je relève cette objection ; ce n'eſt qu'un paralogiſme, dont le faux ſe manifeſte dans tous les ſens : mais ſi le ſavant Principal de Vernon s'y eſt mépris : mes obſervations empêcheront peut-être que d'autres ne tombent dans la même erreur.

Il eſt vrai que l'*Article*, étant adjectif, n'exprime par ſoi-même qu'un être indéterminé, & que c'eſt le nom appellatif auquel il eſt joint qui détermine l'idée de la nature dont il s'agit. Mais en accordant ceci à M. Fromant, je ne lui accorderai pourtant pas que l'*Article annonce d'une manière vague ce que le nom ſignifie bien préciſément* : l'*Article* annonce des individus d'une nature quelconque, ou avec abſtraction de toute nature ; le nom exprime l'idée d'une nature commune avec abſtraction des individus : ce ſont évidemment deux ſignifications très-différentes, indépendantes l'une de l'autre, mais reſpectivement modificatives l'une de l'autre quand elles ſont réunies. La ſignification du nom détermine la nature des individus annoncés vaguement par l'*Article ;* & la ſignification de l'*Article* détermine, à être enviſagée dans les individus, l'idée abſtraite de la nature exprimée par le nom : mais comme les individus déterminés par l'*Article* ne ſont déſignés en aucune manière par le nom, de même la nature générale exprimée par le nom n'eſt annoncée dans l'*Article* ni d'une manière vague ni d'aucune autre.

Ajoutons que l'auteur ne va point à ce qu'il ſemble ſe propoſer. Il entreprend de prouver, que l'*Article* ne détermine point l'étendue de la ſignification des noms ; & il prouve ſeulement, que l'*Article* ne détermine pas la nature énoncée par le nom : ce qui eſt bien différent, & fait de tout ſon raiſonnement un vrai paralogiſme. Levons donc l'équivoque des termes.

Si, par *déterminer la ſignification des mots*, on entend que c'eſt les deſtiner à être ſignes de telle ou telle idée ; c'eſt l'Uſage dans chaque langue qui détermine ainſi leur ſignification. Si on entend que c'eſt expliquer les idées dont ils ſont les ſignes ;

ce ſont des définitions bien faites qui, d'après les décisions de l'Uſage, déterminent la ſignification des mots. On ne peut donc dire dans aucun de ces deux ſens, ni que le nom détermine la ſignification de l'*Article* ni que l'*Article* détermine la ſignification du nom: & ce n'eſt pas en effet de quoi il s'agiſſoit, quoique M. Fromant n'ait dit autre choſe, après avoir promis de prouver que l'*Article* ne détermine point l'étendue de la ſignification des noms.

Déterminer l'étendue de la ſignification d'un nom appellatif, c'eſt tourner l'attention de l'eſprit ſur les individus en qui ſe trouve la nature commune énoncée par le nom appellatif, & en fixer la totalité ou ſeulement une partie, ſoit vague & indéfinie, ſoit préciſe & définie. Or il eſt évident que c'eſt en effet l'office des *Articles*, tels que je les montre ici; & que le Principal de Vernon, malgré le ton affirmatif de ſa promeſſe, n'a pas prouvé & ne ſauroit prouver le contraire.

Au reſte, il eſt important d'obſerver, que nos grammairiens avoient imaginé mille propriétés chimériques, qu'ils accumuloient ſur *le*, *la*, *les*, pour faire à cet *Article* un caractère propre & incommunicable: on le chargeoit de faire connoître le genre & le nombre des noms, quoiqu'il faille connoître le genre & le nombre d'un nom pour choiſir, entre *le*, *la*, *les*, le mot qui convient le mieux; on vouloit même qu'il marquât les cas, quoique nos noms n'en ayent point.

Tout cela étoit imaginé, pour le diſtinguer des autres adjectifs que je lui ai aſſociés, & qu'on ne vouloit pas reconnoître pour *Articles*, quoiqu'on les jugeât propres à déterminer l'étendue comme *le*, *la*, *les*. Mais au milieu des efforts que l'on faiſoit contre la vérité, elle perçoit néanmoins & réclamoit ſes droits: il ſe trouvoit de fréquentes occaſions où l'on réuniſſoit tous ces mots ſous le point de vûe commun qui en fait le caractère ſpécifique. On a déja vu ce qu'en penſoit M. du Marſais; il ne ſeroit pas difficile de recueillir les ſuffrages de tous nos grammairiens qui l'ont précédé, & de montrer qu'il n'y en a pas un ſeul qui n'ait vu que tous ces mots ſont propres à déterminer avec plus ou moins de préciſion l'étendue des noms appellatifs. Je me contenterai de citer la *Grammaire générale de P. R.*, à cauſe du poids de ſon autorité; & la Grammaire françoiſe d'Antoine Caucie, à cauſe de ſon ancienneté.

Dans le premier de ces deux ouvrages on lit (II. *x.*): » *Ce*, *quelque*, *pluſieurs*, les noms de » nombre, comme *deux*, *trois*, *&c. tout*, *nul*, » *aucun*, &c. déterminent auſſi bien que les *Articles*. Cela eſt trop clair pour s'y arrêter. »

Après avoir donné la prétendue déclinaiſon des deux noms *Prince & Princeſſe* ſans *le*, *la*, *les*; Caucie ajoûte (*Grammatica gall.* Paris. 1570. pag. 82): *Hoc pacto flectuntur etiam omnia ea quæ præ ſe voculam* un *habent*, *vel aliam quampiam quæ appellativi latè patentem ſignificationem reſtringat*, *cujus modi ſunt omnia pronomina ſignificationis demonſtrativæ*, *& hæc poſſeſſiva* mon, ton, ſon, ma, ta, ſa, *atque non raro* notre, votre, leur, *cum ſubſtantivis expreſſis*. C'eſt dire nettement que tous ces mots renferment dans leur valeur celle de *le*, *la*, *les*, non ſeulement en ce qu'ils ont le même effet dans la prétendue déclinaiſon, mais en ce qu'il leur attribue la même propriété fondamentale, *quæ appellativi latè patentum ſignificationem reſtringat*. Il ajoûte un peu plus bas: *Jam vero tenenda eſt energia rectorum* Articulorum: *nam reſtringunt ſuorum nominum amplitudinem*; *& efficiunt quodammodo ut appellativa latèque patens dictio anguſtiùs capiatur*. On voit que cet auteur fait conſiſter la principale force des *Articles* directs (ſavoir *le*, *la*, *les*) à modifier l'étendue de la ſignification des noms; ce qui eſt le point de vûe commun ſous lequel il a réuni, avec *le*, *la*, *les*, les autres mots dont il a parlé plus haut. Il ſe trompe, quand il ne parle que de reſtreindre l'étendue: l'*Article* indicatif ne fait en quelque ſorte que la montrer; les *Articles* univerſels l'aſſignent toute entière & ſans reſtriction; il n'y a que les *Articles* partitifs qui la reſtreignent: tous la déterminent (c'eſt le mot propre), parce que tous y font faire une attention expreſſe.

Quoi qu'il en ſoit des erreurs des uns & des autres, il eſt conſtant par les faits, que, ſi la vérité que j'établis ici n'a pas été entièrement connue, elle a du moins été ſentie & aperçue depuis long temps.

Faute de l'avoir nettement enviſagée, les grammairiens ſont tombés dans la confuſion. Ils ont dit, par exemple, qu'il y a un *Article* défini dans cette phraſe, *un château* DU *roi*, & un *Article* indéfini dans celle-ci, *un château* DE *roi*; ſelon eux, DU *roi* déſigne un roi déterminé, & DE *roi* ne marque aucun roi déterminé: & c'eſt pour cela, diſent-ils, que *du* eſt un *Article* défini; & *de*, un *Article* indéfini.

Le fait qui leur ſert de principe eſt vrai; mais la concluſion qu'ils en tirent n'y tient aucunement. DU *roi* veut dire *de le roi*, & il n'y a d'*Article* dans cette phraſe que *le*; *de* eſt une ſimple prépoſition: quand on dit donc *un château* DE *roi*, c'eſt ſimplement la même prépoſition *de*, & le nom *roi* ſans *Article*. Il eſt vrai qu'un nom appellatif peut être pris dans un ſens défini ou dans un ſens indéfini, c'eſt à dire, avec une application déterminée aux individus ou avec abſtraction des individus. Dans le premier cas, il eſt juſte que le nom ſoit modifié par un *Article*, qui déſigne l'application actuelle du nom aux individus; dans le ſecond cas, le nom ſuffit, puiſque par lui-même il fait abſtraction des individus: un *Article* ſeroit donc inutile pour marquer cet état du nom; il n'y en a point en effet dans la phraſe dont il s'agit, & il eſt ridicule d'y en imaginer un.

D'autres grammairiens ont regardé *un*, *une* comme *Article* indéfini, & comme très-différent en cela de celui que j'appelle numéral. M. Reſtaut

demande (*Gramm. fr.* ch. *IV.* art. *jv.*) si *un* est toujours *Article* : » Non, répond-il ; il est nom » de nombre, quand il exprime une unité déter- » minée, comme quand on dit, *il n'y a qu'*UN » *Dieu* ; mais il est *Article*, quand il n'exprime » qu'une unité vague, comme si je dis, UN *sujet* » *doit obéir à son prince.* »

J'avoue que je ne conçois pas comment *un* ne marque pas toujours *un*, ni comment il peut signifier quelquefois une unité déterminée & quelquefois une unité vague. Il me semble qu'*un*, étant adjectif, exprime toujours une unité d'une nature vague, & qui n'est jamais déterminée que par le nom appellatif auquel on le joint ; & qu'étant *Article* numéral, il exprime l'unité juste avec exclusion de toute autre quotité : & ces deux points sont également vrais dans les deux exemples de M. Restaut. Je sais bien que l'*Article* numéral *un*, ainsi que tous les autres *Articles* de même espèce, ne détermine les individus qu'avec la précision numérique, & les laisse indéterminés à tout autre égard : UN *homme*, par exemple, en toute occasion est *un seul homme*, & cette phrase exclut l'idée de toute autre qualité ; mais cet homme unique n'y est déterminé à être ni grand, ni petit, ni foible, ni vigoureux, ni savant, ni ignorant, ni libre, ni esclave, ni européen, ni asiatique, ni Pierre, ni Paul. Cependant on ne peut pas dire que les *Articles* numéraux soient indéfinis : ils sont définis par l'indication précise de la quotité, qui est l'unique objet de leur signification.) (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ARTICULATION, s. f. Ce terme est propre à l'Anatomie, & il signifie jointure ou connexion de deux os : littéralement c'est connexion des petits membres ; *Articulus* est un diminutif d'*Artus* (membre). On emploie ce terme figurément dans le langage grammatical ; & il y signifie, comme on le verra par les détails où l'on va entrer, jointure ou connexion des membres élémentaires de la parole ou des voix. *Voyez* VOIX.

On a coutume de dire que les *Articulations* sont des modifications de la voix, produites par le mouvement subit & instantané de quelqu'une des parties mobiles de l'organe. Mais cette notion est si vague qu'il est indispensable de la dèvelopper davantage, afin d'y mettre, s'il est possible, plus de précision : on verra d'ailleurs, par le dèveloppement même, qu'elle n'est pas assez générale pour convenir à toutes les espèces.

Dans une thèse soutenue aux Écoles de Mèdecine de Paris, le 13 Janvier 1757, (*An, ut cæteris animantibus, ita & homini sua vox peculiaris ?*) M. Savary prétend que l'interruption momentanée du son est ce qui constitue l'essence des Consonnes (c'est à dire, des *Articulations*) ; car il ne faut pas confondre le signe avec la chose signifiée, comme le fait l'auteur d'après le langage ordinaire.)

J'avoue que l'interception du son caractérise en quelque sorte toutes les *Articulations* unanimement reconnues ; parce qu'elles sont toutes produites par des mouvements qui embarrassent en effet l'émission de la voix. Si les parties mobiles de l'organe restoient dans l'état où les met d'abord ce mouvement ; ou l'on n'entendroit rien, ou l'on n'entendroit qu'un sifflement causé par l'échapement contraint de l'air sonore hors de la bouche. Pour s'en assûrer, on n'a qu'à réunir les lèvres comme pour prononcer un *p*, ou approcher la lèvre inférieure des dents supérieures comme pour prononcer un *v*, & tâcher de produire le son *a* sans changer cette position des lèvres : dans le premier cas, on n'entendra rien jusqu'à ce que les lèvres se séparent ; & dans le second, on n'aura qu'un sifflement informe jusqu'à ce que la lèvre inférieure laisse un cours libre à l'air sonore : preuve certaine, que le mouvement de la partie organique mobile s'oppose d'abord à l'émission libre de la voix & en intercepte le son.

Voilà donc deux choses à distinguer dans l'*Articulation* ; le mouvement instantané de quelque partie mobile de l'organe, & l'interception momentanée de la voix : laquelle de ces deux choses constitue l'*Articulation* que l'on fait entendre en prononçant une Consonne ? Ce n'est assûrément ni l'une ni l'autre : le mouvement en soi n'est point du ressort de l'ouïe ; & l'interception de la voix, qui est un véritable silence, en est encore moins. Cependant l'oreille distingue très-sensiblement les modifications de la voix représentées par les Consonnes ; autrement, quelle différence trouveroit-elle entre les mots *vanité*, *badiné*, *fatigué*, *ranimé*, *avisé*, qui se réduisent également aux trois voix simples *a-i-é*, quand on en supprime les Consonnes ?

La vérité est que le mouvement des parties mobiles de l'organe est, dans le cas dont il s'agit, la cause physique de ce qui fait l'essence de l'*Articulation* ; que l'interception de la voix est l'effet immédiat de cette cause physique ; mais que cet effet n'est encore qu'un moyen pour amener l'*Articulation* même : & voici en quoi elle consiste. L'air est un fluïde, qui, dans la production de la voix, s'échape par le canal de la bouche : il lui arrive alors, comme à tous les fluïdes en pareille circonstance, que, sous l'impression de la même force, ses efforts pour s'échaper & sa vitesse en s'échapant croissent en raison des obstacles qu'on lui oppose. Or il est très-naturel que l'oreille distingue les différents degrés de la vitesse & de l'action d'un fluïde qui agit sur elle immédiatement ; & que, par la nature des diverses impressions qu'elle en reçoit, elle démèle les diverses parties organiques dont le mouvement les produit, ainsi que la proportion de la force que ces parties organiques opposent à l'émission de la voix. Ces diverses actions instantanées, & variées comme les causes qui les produisent, sont de véritables *explosions*, des émissions faites avec force & avec éclat.

On peut donc dire que les *Articulations* dont il s'agit, sont les différentes sortes d'explosions que reçoivent les voix par le mouvement subit & instantané des différentes parties mobiles de l'organe.

Or

Or l'exploſion, étant principalement l'effet d'une augmentation extraordinaire de viteſſe, peut venir d'une autre cauſe que de l'effort du fluïde contre un obſtacle qui tendroit à en empêcher l'émiſſion; elle peut être l'effet de l'augmentation même du fluïde, ou de la force expulſive qui le met en mouvement. De là vient la néceſſité de reconnoître une autre ſorte d'exploſion, qui réſulte d'une plus grande affluence de l'air à la ſortie de la trachée-artère; exploſion à laquelle on donne communément le nom d'*Aſpiration*, & qui eſt, comme les autres exploſions, une véritable *Articulation*.

Voilà donc deux eſpèces d'*Articulations*, différenciées par les cauſes phyſiques qui les produiſent; l'une comprend des *Articulations* que l'on peut nommer *organiques*, l'autre renferme l'*Articulation aſpirée*.

SECTION I. Les *Articulations organiques* ſont celles qui naiſſent de l'interception du ſon, occaſionnée par le mouvement ſubit & inſtantané de quelque partie mobile de l'organe: & on peut les conſidérer ſous quatre aſpects différents, que nous parcourrons en quatre paragraphes.

§. I. Si on conſidère les *Articulations* relativement à la partie organique dont le mouvement leur donne naiſſance, elles ſont *labiales* ou *linguales*.

I. Les *Articulations labiales* ſont celles qui naiſſent du mouvement des lèvres: telles ſont celles que nous repréſentons par *m*, *b*, *p*, *v*, *f*, & qu'on entend devant *a* dans les ſyllabes *ma*, *ba*, *pa*, *va*, *fa*. Ces *Articulations labiales* ſont les premières dans l'ordre naturel; elles dépendent de la partie organique la plus extérieure, la plus variée dans ſes mouvements, & la première en conſéquence dont les enfants peuvent le plus aiſément faire un uſage fixe & diſtinct.

M. Thiébault, dans le ſecond des Mémoires qu'il a lus à l'Académie royale des Sciences & Belles-Lettres de Pruſſe, pour rendre compte à cette ſavante Compagnie de ma *Grammaire générale* (Vol. de 1771, *impr. à Berlin en* 1773), obſerve (*pag.* 466.) que les lèvres ne ſont point une partie organique libre dans tous les climats, puiſqu'il eſt des peuples qui ne peuvent point abſolument prononcer les *Articulations labiales*, tels que les hotentots.

Ils ne les prononcent point, je veux le croire. Un hotentot adulte ne viendroit peut-être pas à bout de les prononcer, je veux bien le croire encore; parce que l'habitude qu'il a contractée de laiſſer ſes lèvres dans une ſorte d'inertie à cet égard, eſt devenue pour lui un obſtacle véritablement invincible: c'eſt ainſi qu'un françois adulte ne parvient que difficilement, ou ne parvient même jamais, à bien prononcer le *ch* des allemands. Mais un enfant né en France prononcera ce *ch* auſſi aiſément qu'un allemand, & un enfant hotentot prononcera les *Articulations labiales* auſſi aiſément que nous, ſi leurs oreilles ſont frappées ſouvent & de bonne heure de ces mêmes ſons. La raiſon en eſt que nous ne parlons que par imitation; c'eſt par imitation que l'on parle lapon en Laponie, françois en France, péruvien au Pérou, chinois en Chine, *&c.*

Ce principe d'imitation une fois poſé, partout où les *Articulations labiales* ſont uſitées, il eſt conſtant qu'elles paroiſſent les plus aiſées à imiter, puiſqu'elles ſont en effet les premieres que les enfants balbutient. De là vient peut-être, par Onomatopée (*voyez* ce mot), le mot même de *Balbutier*, compoſé de deux *bb* qui ſont deux *labiales*, d'un *l* qui réſulte aſſez naturellement d'un mouvement vague de la langue dans ſes premiers eſſais, & d'un ſifflement qui ſe préſente ſans peine dans ces premières tentatives. Mais de là vient à coup sûr, que les idées de *mère* & de *père* ſont rendues dans la plupart des langues par des mots où domine quelqu'une des *Articulations labiales*: dans la langue égyptienne *ap* ou *apa* (père), *am* ou *ama* (mère), ou même tous deux ſynonymes entre eux & du latin *parens*, qui ſignifie indiſtinctement *père* & *mère*; *ammis* en langue ſyrienne eſt dans le même cas: *pater* en grec & en latin (père); *pappos* en grec (aïeul); *mêter* en grec, *mater* en latin, *madre* en italien & en eſpagnol, *mère* en françois, *mutter* en allemand, *&c.*

« L'Égypte, dit M. de Broſſes dans ſa *Méchanique des langues* (ch. VI. §. 73.), donnoit à » Dieu le nom de *Père*; & ſon Dieu étoit le ſoleil » qu'elle nommoit *Apis* ou *Ammon*: cet aſtre eſt » adoré de preſque tous les peuples orientaux ſous » ce nom de *Am*, comme père de la nature & de » toute production, qu'ils ont prononcé, ſuivant les » différents dialectes, *Ammon*, *Oman*, *Omin*, » *Iman*, &c. De là en général *Iman*, chez les » orientaux, ſignifie *Dieu*, *Être ſacré*. *Ar-iman*, » chez les anciens perſes, c'eſt *Deus fortis*. Ce mot » *Iman* ſe retrouve encore dans le dialecte turc pour » *Sacerdos*, comme chez nous on trouve dans le » même ſens le mot *Abbé*: tous deux, dans leur » ſens primordial, ſont ſynonymes de *Père* ».

M. de la Condamine a retrouvé les mots *papa*, *mama*, dans les langues barbares de l'Amérique, & avec les mêmes ſignifications que parmi nous: ce qui ne peut venir que de ce que les premiers objets à nommer pour les enfants, ſont leurs parents, qui ſont pour eux les repréſentants & les miniſtres de la Providence, & de qui ils attendent & obtiennent tout ce qui leur eſt néceſſaire dans l'état de foibleſſe & d'impuiſſance où ils ſont dans leurs premières années.

II. Les *Articulations linguales* ſont celles qui naiſſent du mouvement de la langue: telles ſont celles que nous repréſentons par *n*, *d*, *t*, *g*, *q*, *l*, *r*, *z*, *s*, *j*, *ch*, & qu'on entend devant *a* dans les ſyllabes *na*, *da*, *ta*, *ga*, *qua*, *la*, *ra*, *za*, *ſa*, *ja*, *cha*.

Partout, & ſpécialement dans notre idiome, les *Articulations linguales* ſont les plus nombreuſes, parce que la langue, extrêmement variée & ſouple dans ſes mouvements, eſt en conſéquence la principale des parties organiques néceſſaires à la production de la parole. De là vient même que le nom de cette partie organique a été donné par bien des peu-

ples à la totalité des usages reçus dans toute une nation pour l'expression des pensées par la parole ; & que l'on dit, *langue hébraïque*, *langue grèque*, *langue latine*, *langue françoise*, *langue allemande*, *langue primitive*, *langue dérivée*, *langue ancienne*, *langue moderne*, *langue morte*, *langue vivante*, &c.

§. II. Si on considère les *Articulations* organiques relativement à l'issue par où l'explosion s'opère ou semble s'opérer, elles sont ou *nasales* ou *orales*.

I. Les *Articulations nasales* sont celles qui font refluer par le nez, d'une manière sensible, une partie de l'air sonore dans l'instant de l'interception, tellement que lors de l'explosion il n'en sort qu'une partie par l'ouverture de la bouche. Chacune des deux parties mobiles de l'organe ne produit qu'une seule *Articulation nasale*, du moins dans notre langue : ainsi, nous avons une labiale *nasale*, qui est *m* ; & une linguale *nasale*, qui est *n*.

L'abbé de Dangeau (*Opusc. sur la lang. fr.*, p. 54.), dit que *m* n'est autre chose qu'un *b* passé par le nez, & que *n* n'est de même qu'un *d* passé par le nez. La preuve qu'il en donne est remarquable. « Quand vous prononcez *m*, dit-il, comme dans » *malice*, vous frapez la lèvre d'en haut avec celle » d'en bas, tout de même que lorsque vous pro- » noncez un *b* dans *balance ;* mais il se fait outre » cela un petit mouvement dans le nez. Je dis la » même chose de l'*n* : pour la prononcer dans le mot » *négoce*, la langue fait le même mouvement que » pour faire un *d* dans *décrire ;* mais il se fait aussi » un petit mouvement dans le nez. Il n'y a pas long » temps que j'entendis parler un homme qui étoit » fort enrhumé ; le rhume lui avoit tellement em- » barrassé le nez, il étoit si fort enchifrené, qu'il » ne pouvoit prononcer les *n*. Je remarquai que, » pour dire *je ne saurois*, il disoit *je de saurois*. » Aussi tôt je dis en moi-même, que, si j'avois bien » rencontré, & que l'*m* fût un *b* passé par le nez, » la même difficulté que l'homme enrhumé trou- » voit à prononcer l'*n*, il la trouveroit à prononcer » l'*m* ; & que, comme il avoit changé l'*n* en *d*, il » changeroit l'*m* en *b* : & effectivement un moment » après, au lieu de dire *je ne saurois manger de* » *mouton*, il dit *je de saurois banger de bouton* ».

Il est donc évident que le mouvement qui se fait dans le nez à l'occasion de l'*m* & de l'*n*, vient du passage de l'air sonore qui y reflue sensiblement par une suite de l'interception ; & que, quand le canal du nez est obstrué, comme dans l'enchifrenement, le reflux de l'air ne peut plus avoir lieu, & l'on ne peut plus prononcer d'*Articulation nasale*. On dit donc précisément le contraire de ce qui est, quand on dit d'une personne enchifrenée qu'*elle parle du nez ;* car on ne l'entend guères que de ceux qui ont le canal du nez bouché de manière que l'air sonore n'y puisse plus passer : il est pourtant vrai que l'on s'apperçoit en ce cas de l'influence du nez sur la parole, qui semble alors être répercutée intérieurement par les cavités de cet organe ; & c'est ce qui a autorisé d'abord & qui peut justifier ou du moins excuser l'antiphrase dont il s'agit.

Au reste, M. Thiébault a très-bien observé (*loc. cit.*) que « ce n'est pas s'énoncer avec assez de pré- » cision, que de dire M *est un* B *passé par le nez*, » *&* N *un* D *passé par le nez* : car si cela étoit, on » pourroit prononcer ces deux *Articulations* sans » ouvrir la bouche ; ce qui est impossible. ». Cette expression de l'abbé Dangeau veut seulement dire, que la disposition de l'organe est la même pour *m* & pour *b*, ainsi que pour *n* & pour *d ;* mais que l'air sonore, dont l'émission se fait entièrement par la bouche dans la production de *b* & de *d*, reflue en partie par le nez dans la production de *m* ou de *n* : & c'est la seule chose qu'indique ma définition des *Articulations nasales*. J'observerai, dans la raison alléguée par l'académicien de Prusse, une preuve qui ne prouve rien : « On pourroit, dit-il, pronon- » cer ces deux *Articulations* sans ouvrir la bou- » che ». Quand, par impossible, la chose seroit absolument comme semble le dire l'académicien françois, on ne pourroit pas pour cela prononcer les deux *Articulations nasales* sans ouvrir la bouche ; c'est qu'elles sont des explosions de voix, qu'on ne peut conséquemment en prononcer aucune sans une voix, que toute voix est une émission de l'air sonore par le canal de la bouche, & que cette émission suppose la bouche ouverte.

« Je suis fort porté à croire, dit encore M. Thié- » bault (*ibid.*), que pour toutes les *Articulations* » que M. Beauzée nomme *orales*, l'air, avant l'ex- » plosion, ne trouve de passage libre ni par la bou- » che ni par le nez ; & que ces deux passages lui » sont ouverts au moment de l'explosion, selon la » nature de la voix simple qui suit : au lieu que » pour les deux *Articulations* M, N, que M. » Beauzée appelle *nasales*, l'air, avant l'explosion, » ne trouve bouché que l'un des deux passages, » celui de la bouche. En ce cas M. Beauzée a tort » de leur donner le nom de *nasales ;* ce sont pré- » cisément les deux seules *Articulations* auxquelles » ce nom convient le moins, si les *Articulations* » doivent tirer leur dénomination de l'organe qui » intercepte l'air avant l'explosion ».

Je crois bien sincèrement, & mon systême des *Articulations* en est la preuve, que les lèvres & la langue sont les seules parties de l'organe qui soient mobiles à notre gré, du moins d'une manière appréciable ; que ce sont les seules qui puissent à notre gré intercepter l'air sonore à son passage, & lui procurer ainsi différentes espèces d'explosion ; & qu'en conséquence, *si les* Articulations *doivent tirer leur dénomination de l'organe qui intercepte l'air avant l'explosion*, on doit distinguer, comme j'ai fait, les *Articulations* d'après l'une ou l'autre de ces deux parties mobiles, & les nommer *labiales* ou *linguales*, selon que l'air sonore est intercepté par les lèvres ou par la langue. Mais ce premier point de vûe empêche-t-il qu'on n'envisage aussi les *Articulations* relativement à l'issue par où l'explosion s'opère ou

ſemble s'opérer ? Dans ce cas, n'eſt- il pas raiſonnable auſſi de leur donner une dénomination diſtinctive priſe de celle de l'iſſue ? Or M. Thiébault vient d'aveuer que, pour *m* & *n*, l'air, avant l'exploſion, trouve libre le paſſage du nez ; & l'expérience de l'abbé de Dangeau démontre que l'exploſion même ſe fait du moins en partie par ce canal, puiſque, quand il eſt obſtrué, il eſt impoſſible de prononcer ni *m* ni *n*. Je n'ai donc pas ſi grand tort d'appeler *naſales* ces deux *Articulations*, puique l'exploſion s'en opère par le nez.

M. Thiébault feroit plus volontiers l'échange des dénominations, & donneroit celle de *naſales* aux *Articulations* dont l'exploſion ſe fait en entier par l'ouverture de la bouche ; parce qu'il ſuppoſe qu'alors le canal du nez eſt bouché pour intercepter l'air ſonore. Il me permettra de n'en rien croire. Hors le cas de l'enchifrenement, le canal du nez eſt toujours ouvert; mais le méchaniſme de la parole, que je ne me flatte pas de pouvoir expliquer dans tous ſes points, ne répercute pas toujours l'air ſonore par ce conduit : cela n'arrive que dans la production de *m* & de *n*; & c'eſt une raiſon inſtante de les appeler *naſales*, d'autant que c'eſt une dénomination univerſellement reçue. L'application que M. le préſident de Broſſes en a faite à l'*Articulation* S, ne paroît pas avoir fait fortune ; & j'avoue que je n'ai jamais pu concevoir que ce ſoit, comme il le dit, un coulé rude le long des narines.

II. Les *Articulations orales* ſont celles dont l'exploſion ſe fait en entier par l'ouverture de la bouche, ſans que le méchaniſme de la prononciation renvoye par le nez aucune partie ſenſible de l'air ſonore. Si l'on excepte les deux *Articulations* naſales *m* & *n*, toutes les autres *Articulations* organiques ſont *orales*, parce qu'il n'y a point une troiſième iſſue.

§. III. Les *Articulations* orales ſe ſoudiviſent en trois claſſes, relativement à la maniere dont ſe préſente l'obſtacle de la partie mobile de l'organe ; & en conſéquence elles ſont, ou *muettes*, ou *ſifflantes*, ou *liquides*.

I. Les *Articulations* orales *muettes* ſont celles qui naiſſent d'une interception totale de l'air ſonore ; de manière que, ſi la partie organique qui eſt miſe en mouvement reſtoit dans l'état où ce mouvement la met d'abord, il ne pourroit s'échaper aucune partie de l'air ſonore, & l'on ne pourroit rien faire entendre de diſtinct.

Les deux *Articulations* labiales *b*, *p*, qui exigent que les deux lèvres ſe rapprochent l'une de l'autre, ſont *muettes* par cette même raiſon; comme on peut s'en convaincre par l'eſſai que j'ai propoſé dès le commencement en recherchant l'origine des *Articulations*. Il en eſt de même des *Articulations* linguales *d*, *t*, *g*, *q*.

II. Les *Articulations* orales *ſifflantes* ſont celles qui naiſſent d'une interception imparfaite ; de manière que, quand la partie organique qui eſt miſe en mouvement reſteroit dans l'état où ce mouvement la met d'abord, il s'échaperoit pourtant aſſez d'air ſonore pour faire entendre l'*Articulation* même dont il s'agit, & même pour la faire durer long temps comme une ſorte de ſifflement.

Les deux *Articulations* labiales *v*, *f*, qui ne dépendent que du mouvement de la lèvre inférieure contre les dents ſupérieures, ſont *ſifflantes* par cela même, à cauſe du paſſage qui reſte à l'air ſonore dans les coins de la bouche, où la lèvre inférieure ne peut pas toucher les dents ſupérieures. Il en eſt de même des *Articulations* linguales *z*, *s*, *j*, *ch*, à cauſe des ſituations particulières que prend la langue par le mouvement qui les produit, & qui ſeront expliquées dans un moment.

Au reſte, on avoit juſqu'ici aſſigné, aux *Articulations muettes* & aux *ſifflantes*, ainſi qu'aux conſonnes qui les repréſentent, une notion tout autre que celle que j'en donne ici. La plupart des grammairiens appellent *muettes*, toutes celles dont le nom alphabétique commence par une conſonne, comme *b*, *c*, *d*, *g*, *k*, *p*, *q*, *t*, *z*, qu'on nomme *bé*, *cé*, *dé*, *gé*, *ka*, *pé*, *quu*, *té*, *zède* ; & ils appellent *demi-voyelles*, toutes les autres dont le nom commence par une voyelle, comme *f*, *l*, *m*, *n*, *r*, *s*, *x*, qu'on nomme *effe*, *elle*, *emme*, *enne*, *erre*, *eſſe*, *ixe*. Je dirai ailleurs ce qu'il faut penſer de cette diſtinction.

III. Les *Articulations* orales *liquides* ſont celles qui naiſſent d'un mouvement de la langue tout différent de ceux qui produiſent les *Articulations* muettes & les ſifflantes ; c'eſt un mouvement libre, indépendant de tout point d'appui dans l'intérieur de la bouche, où la langue alors ſemble en quelque ſorte nager. C'eſt peut-être de là que vient à ces *Articulations* le nom de *liquides* : ou peut être vient-il de ce qu'elles s'allient ſi bien avec d'autres *Articulations*, qu'elles ne paroiſſent faire enſemble qu'une ſeule exploſion momentanée de la même voix ; de même que deux liqueurs s'incorporent aſſez bien pour n'en plus faire qu'une ſeule, qui n'eſt plus ni l'une ni l'autre, mais qui eſt le réſultat du mélange des deux.

Les deux *Articulations* linguales *l*, *r*, ſont les deux ſeules qui, conformément au langage reçu parmi nous & à l'idée que j'en viens de donner, ſoient véritablement *liquides*. La première, *l*, dépend d'un ſeul coup de la langue vers la partie du palais qui avoiſine les dents : la ſeconde, *r*, eſt l'effet d'un trémouſſement vif & réitéré de la langue dans toute ſa longueur. Je dis *dans toute ſa longueur*, & cela ſe vérifie par la manière dont prononcent certaines gens qui ont le filet de la langue beaucoup trop court ; ils ſont entendre une exploſion gutturale, qui s'opère vers la racine de la langue, parce que le mouvement n'en devient ſenſible que vers cette région : les enfants au contraire, pour qui, faute d'habitude, il eſt très-difficile d'opérer aſſez promptement ces vibrations longitudinales de la langue, en élèvent d'abord la pointe vers les dents ſupérieures & ne vont pas plus loin ; ainſi, ils ſubſtituent la *liquide* la plus aiſée à celle qui l'eſt le moins,

& ils diſent *pèle*, *mèle*, *flèle*, *coulil*, pour *père*, *mère*, *frére*, *courir*.

§. IV. Après avoir conſidéré les *Articulations* organiques, relativement à la partie mobile dont le mouvement leur donne naiſſance, à l'iſſue par où s'opère l'exploſion, & à la manière dont ſe préſente l'obſtacle qui l'occaſionne; on peut encore les diſtinguer entre elles par les différences du point de l'organe d'où part l'exploſion : & cette nouvelle conſidération ne peut concerner que les *Articulations* linguales; parce que la langue ſeule, à cauſe de ſa longueur & de ſa grande mobilité, peut arrêter l'émiſſion de l'air ſonore en différents points de l'organe. Or on vient de voir que les liquides ne peuvent s'opérer que vers le milieu de l'intérieur de la bouche, à cauſe de la nature du mouvement qui les produit; d'où il ſuit qu'il ne peut être queſtion ici que des muettes & des ſifflantes.

I. Les *Articulations* linguales muettes, conſidérées relativement au point d'où part l'exploſion, peuvent ſe diviſer en *dentales* & *gutturales*, ſelon qu'elles s'opèrent à l'une ou à l'autre extrémité de la langue.

1°. J'appelle *dentales*, celles dont la production ſuppoſe que la pointe de la langue s'appuie entre la racine des dents ſupérieures, comme pour y retenir la voix; de manière que l'exploſion s'y opère & que la voix paroît en partir. Telles ſont les deux *Articulations* muettes *d*, *t* : la naſale *n*, outre la propriété qui lui fait donner cette dénomination, ſuppoſe d'ailleurs, comme on l'a vu, le même méchaniſme que *d*, & doit par conſéquent être comptée de même parmi les *dentales*.

2°. J'appelle *gutturales*, celles dont la prononciation ſuppoſe que la pointe de la langue s'appuie contre les dents inférieures, afin que la racine de cette partie qui eſt *gutturale* (voiſine du goſier), s'élève pour intercepter la voix dans cette région, d'où en effet on l'entend partir avec l'exploſion propre à ce méchaniſme. Telles ſont les deux *Articulations* muettes *g*, *q*, qu'on prononce *gue*, *que*.

II. Les *Articulations* linguales ſifflantes, conſidérées relativement au point d'où part l'exploſion, peuvent en conſéquence ſe diviſer en *dentales* & *palatales*.

1°. J'appelle *dentales*, celles dont le ſifflement s'exécute vers la pointe de la langue appuyée contre les dents. Telles ſont les deux *Articulations* ſifflantes *z*, *s*.

2°. J'appelle *palatales*, celles dont le ſifflement s'exécute dans l'intérieur de la bouche, entre le milieu de la langue & le palais, vers lequel elle s'élève un peu à cet effet. Telles ſont les deux *Articulations* ſifflantes *j*, *ch*.

§. V. Les *Articulations* organiques peuvent ſe diviſer encore en deux eſpèces générales, les *conſtantes* & les *variables*: & cette diviſion eſt relative au degré de force avec lequel ſe fait l'exploſion, quelle que puiſſe être la cauſe préciſe de ce degré.

I. Les *Articulations conſtantes* ſont celles dont l'exploſion ſe fait conſtamment avec le même degré de force; ou parce que le mouvement organique intercepte toujours la voix avec le même degré de réſiſtance, ou parce que l'obſtacle eſt toujours forcé avec le même degré de viteſſe par la même quantité d'air.

Les *Articulations conſtantes* de notre langue ſont 1°. les deux naſales *m*, *n*, qui ſont toujours les mêmes, parce qu'il y a toujours le même degré de force dans le méchaniſme de ces deux *Articulations* : 2°. les deux liquides *l*, *r*, dont le méchaniſme ne peut intercepter la voix avec deux différents degrés de force.

II. Les *Articulations variables* ſont celles dont l'exploſion ſe fait avec différents degrés de force, quoique la diſpoſition méchanique des parties organiques ſoit toujours la même. Cette différence de degrés n'eſt appréciable que par la différence vague du *plus* ou du *moins*; de ſorte qu'on ne peut aſſigner, à chaque diſpoſition méchanique des organes, que deux *Articulations variables*, ou plus tôt *variées*, l'une *foible* & l'autre *forte*. C'eſt la même *Articulation*, ſi l'on ne penſe qu'à la diſpoſition méchanique; & cette *Articulation* unique eſt vraiment *variable* : ce ſont deux *Articulations* différentes, ſi l'on regarde le degré de force de l'exploſion comme une partie eſſentielle & diſtinctive de leur nature.

Nous avons en françois ſix paires d'*Articulations variables*, une *foible* & une *forte* dans chaque paire.

1°. Les deux labiales muettes : *b*, qui eſt *foible*, comme dans *baquet*; & *p*, qui eſt *forte*, comme dans *paquet*.

2°. Les deux labiales ſifflantes : *v*, qui eſt *foible*, comme dans *vendre*; & *f*, qui eſt *forte*, comme dans *fendre*.

3°. Les deux linguales muettes & dentales : *d*, qui eſt *foible*, comme dans *dome*; & *t*, qui eſt *forte*, comme dans *tome*.

4°. Les deux linguales muettes & gutturales : *g*, qui eſt *foible*, comme dans *gai*; & *q*, qui eſt *forte*, comme dans *quai*.

5°. Les deux linguales ſifflantes & dentales : *z*, qui eſt *foible*, comme dans *zône*; & *s*, qui eſt *forte*, comme dans *Saône*.

6°. Les deux linguales ſifflantes & palatales : *j*, qui eſt *foible*, comme dans *japon*; & *ch*, qui eſt *forte*, comme dans *chapon*.

SECTION II. L'*Aſpiration* ou l'*Articulation aſpirée*, eſt celle qui naît de l'affluence extraordinaire & de l'émiſſion accélérée de l'air ſonore, & qui donne aux voix, à la ſortie de la trachée-artère, une exploſion telle que celle que nous entendons à la tête des mots *hameau*, *haîne*, *héros*, *hibou*, *hauteur*, *heurter*, *hupé*, *houſſine*, *hanter*, *honte*, &c.

Il n'eſt pas unanimement avoué par tous les grammairiens, que l'*Aſpiration* ſoit une *Articulation*. Mais ſi j'ai bien établi dès le commencement que la nature de l'*Articulation* conſiſte, non dans l'interception du

son, qui ne peut être du ressort de l'ouïe, mais dans l'explosion sensible & distinctive des voix; si j'ai raison de prétendre & s'il est évident en soi, que l'*Aspiration* est une véritable explosion des voix, qui vient de la plus grande affluence ou de la plus grande vitesse de l'air sonore à la sortie de la trachée-artère : il n'est pas possible de ne point accorder que l'*Aspiration* est une véritable *Articulation*, & que le caractère H, par lequel nous la représentons, est une véritable consonne comme tous les autres caractères représentatifs des *Articulations*.

« Ceux qui ne veulent pas en convenir, dit M. » du Marsais (*Voyez* CONSONNE), soutiennent que » ce signe ne marquant aucun son particulier ana- » logue au son des autres consonnes, il ne doit être » considéré que comme un signe d'*Aspiration* ». Ce raisonnement veut dire que l'*Aspiration* n'est pas une *Articulation*.

Je réponds qu'il ne prouve rien, parce qu'il prouveroit trop. On pourroit l'appliquer à telle classe d'*Articulations* & de consonnes que l'on voudroit, puisqu'en général les consonnes d'une classe ne marquent aucun son particulier analogue au son des consonnes d'une autre classe, si on ne veut faire consister cette analogie des sons que dans la ressemblance du méchanisme qui les produit : ainsi, l'on pourroit dire, par exemple, que nos cinq labiales M, B, P, V, F, ne marquant aucun son particulier analogue au son des linguales, elles ne doivent être considérées que comme les signes de certains mouvements des lèvres.

Cette application du principe allégué par M. du Marsais, nous en fait voir le faux : c'est que l'on y suppose que l'analogie des sons dépend d'une ressemblance exacte dans le méchanisme qui les produit. Mais ce méchanisme n'est point ce qui constitue la nature des sons, puisqu'il n'est point du ressort de l'ouïe ; ce n'en est que la cause physique, & c'est dans les effets de cette cause qu'il faut chercher l'analogie. Or l'*Aspiration* est un objet de l'ouïe très-analogue aux sons représentés par les autres consonnes ; c'est, comme eux, une explosion réellement distinctive des voix, quoiqu'elle suppose une cause physique très-différente. Si l'on a cherché ailleurs l'analogie des consonnes ou des *Articulations*, c'est une pure méprise.

« Mais, dira-t-on, les grecs ne l'ont jamais re- » gardée comme telle ; c'est pour cela qu'ils ne l'ont » point placée dans leur alphabet, & que dans l'é- » criture ordinaire ils ne la marquent que comme » les accents, au dessus des lettres ; & si dans la » suite ce caractère a passé dans l'alphabet latin & » de là dans ceux des langues modernes, cela n'est » arrivé que par l'indolence des copistes, qui ont » suivi le mouvement des doigts & écrit de suite » ce signe avec les autres lettres du mot, plus tôt » que d'interrompre ce mouvement pour marquer » l'*Aspiration* au dessus de la lettre ». C'est encore M. du Marsais (*ib.*) qui prête ici son organe à ceux qui ne veulent pas même reconnoître H pour une lettre. Mais l'objection demeure encore sans force sous la main même qui étoit la plus propre à lui en donner.

Que nous importe en effet que les grecs ayent regardé ou non ce caractère comme une lettre, & que dans l'écriture ordinaire ils ne l'ayent pas employé comme les autres lettres, puisque cette question doit être décidée par le raisonnement & non par l'autorité ? N'avons-nous pas d'ailleurs à opposer, à l'usage des grecs, celui de toutes les nations de l'Europe, qui se servent aujourd'hui de l'alphabet latin, qui y placent ce caractère, & qui l'emploient dans les mots comme toutes les autres lettres ? Pourquoi l'autorité des modernes le cèderoit-elle sur ce point à celle des anciens ? Pourquoi même ne l'emporteroit-elle pas du moins par la pluralité des suffrages ?

C'est, dit-on, que l'usage moderne ne doit son origine qu'à l'indolence des copistes, & que celui des grecs paroît venir d'une institution réfléchie. Quelque réfléchi qu'on veuille supposer l'usage des grecs, cette hypothèse ne forme jamais en leur faveur qu'un préjugé, qui n'exclut ni l'examen ni une censure fondée sur d'autres réflexions postérieures & peut-être plus heureuses. Cependant notre usage, que l'on blâme comme moderne sur l'autorité des grecs, paroît tenir de plus près à la première institution des lettres, & au seul temps où, selon M. Duclos (*Rem.* sur la *Gramm. gen.* I. 5.), l'Ortographe ait été parfaite.

Les grecs employèrent au commencement le caractère H ou η, qu'ils nomment ἦτα, à la place de l'esprit rude, qu'ils introduisirent plus tard par un rafinement peut-être trop réfléchi. D'anciens grammairiens nous apprennent qu'ils écrivoient ΗΟΔΟΙ pour ὁδοί, HEKATON pour ἑκατόν ; & qu'avant l'institution des caractères abrégés que l'on nomme consonnes aspirées, ils écrivoient simplement la tenue & H ensuite ; THΕΟΣ pour ΘΕΟΣ. Nous avons fidèlement copié cet ancien usage des grecs, dans l'Orthographe des mots que nous avons empruntés d'eux, comme *Chaos*, *Philosophie*, *Théologie*, *Rhétorique* ; & nous avons en cela suivi les latins, dont nous avons adopté l'alphabet, & qui l'avoient pris des grecs apparemment avant l'introduction des esprits & des consonnes aspirées. Les grecs eux-mêmes n'étoient que les imitateurs des phéniciens, à qui ils devoient la connoissance des lettres, comme l'indique encore spécialement le nom grec ἦτα du caractère η assez analogue au nom *heth* du caractère hébreu ח, dont il approche autant par la figure que par la dénomination. (*Voyez* Mém. de l'Acad. R. des B. Lettres. *Tom.* II. *pag.* 246.) Ceux donc pour qui l'autorité des grecs est une raison déterminante, doivent trouver, dans cette pratique, un témoignage d'autant plus grave en faveur de l'opinion que je défends ici, que c'est le plus ancien & le plus universel à tout prendre, puisqu'il n'y a guère que l'usage postérieur des grecs qui y fasse exception.

Au surplus, il n'est pas tout à fait vrai qu'ils n'ayent employé que comme les accents le caractère qu'ils ont substitué à H. Jamais ils n'ont placé les accents

que sur des voyelles; parce qu'en effet il n'y a que les voix qui soient susceptibles de l'espèce de modulation indiquée par les accents, laquelle est très-différente de l'explosion indiquée par les consonnes. Au contraire, ce que la Grammaire grèque nomme aujourdhui *Esprit*, se trouve quelquefois sur des consonnes. Dans le premier cas, il en est de l'esprit sur la voyelle comme de la consonne qui la précède: & l'on voit en effet que l'esprit s'est transformé en consonne ou la consonne en esprit, dans le passage d'une langue à une autre; le ἦρ, des grecs est devenu *ver* en latin, le *fabulari* des latins est devenu *hablar* en espagnol: on n'a pas de pareils exemples d'accents transformés en consonnes ni de consonnes métamorphosées en accents. Dans le second cas, il est encore bien plus évident que l'esprit est de même nature que la consonne: ils ne sont associés, que parce que chacun de ces caractères représente une *Articulation*; & l'union des deux signes est alors le symbole de l'union des deux causes d'explosion sur la même voix autant que cette union est possible dans les syllabes usuelles.

Une nouvelle preuve de cette conclusion, c'est que non seulement les grecs ont placé l'esprit rude sur des consonnes, mais qu'ils ont encore introduit dans leur alphabet des caractères représentatifs de l'union de cet esprit avec la consonne, comme ils en ont admis d'autres qui représentent l'union de deux consonnes. Ils donnent, aux caractères de la première espèce, le nom de *Consonnes aspirées*, φ, χ, θ; & à ceux de la seconde, le nom de *Consonnes doubles*, ψ, ξ, ζ. De part & d'autre, ce sont d'abord les trois mêmes consonnes simples π, κ, τ ou δ: toutes trois, dans la première classe, sont suivies de l'*Aspiration*; & c'est pour cela qu'on les nomme *aspirées*: toutes trois, dans la seconde classe, sont suivies du sifflement; & cela auroit pu & dû les faire nommer *sifflantes*. Les unes & les autres sont donc également *doubles*, & se décomposent en effet de la même manière: phénomène que les accents n'ont opéré ni pu opérer nulle part.

Il paroît donc que d'attribuer l'introduction de la lettre H dans l'alphabet à la prétendue indolence des copistes, c'est une conjecture hasardée en faveur d'une opinion à laquelle on tient par habitude, ou contre un sentiment dont on n'avoit pas approfondi les preuves, mais dont le fondement se trouve chez les grecs mêmes, à qui l'on prête assez légèremenr des vûes tout opposées. L'*Aspiration* est donc une véritable *Articulation*; & la lettre H, qui la représente, une véritable consonne. *Voyez* H.

Dans l'exposition que je viens de faire des *Articulations*, je n'ai prétendu montrer que le systême des *Articulations* françoises. Qui pourroit être en état de dèveloper le méchanisme de toutes celles des langues étrangères? Et si par impuissance on est forcé de passer sous silence les *Articulations* de plusieurs idiomes, pourquoi sortir des bornes de sa langue naturelle? C'est aux savants de chaque nation à dèveloper à leurs compatriotes le systême de leurs *Articulations* propres. Voici le tableau du systême des nôtres.

						CONSTANTES.	*VARIABLES.* Foibles.	Fortes.
ARTICULATIONS	ORGANIQUES	LABIALES.	NASALE			M. *Mort.*		
			ORALES	*MUETTES*			B. *Baquet.*	P. *Paquet.*
				SIFFLANTES			V. *Vendre.*	F. *Fendre.*
		LINGUALES.	NASALE			N. *Nord*		
			ORALES	*MUETTES*	DENTALES		D. *Dome.*	T. *Tome.*
					GUTTURALES		G. *Gai.*	Q. *Quai.*
				SIFFLANTES	DENTALES		Z. *Zône.*	S. *Saône.*
					PALATALES		J. *Japon.*	CH. *Chapon.*
				LIQUIDES		L. *Loi.* R. *Roi.*		
	ASPIRÉE					H. *Haîne.*		

Section III. Les propriétés générales des *Articulations* méritent d'être observées. Les *Articulations* organiques, sous l'impression de la même force expulsive, sont des explosions proportionnée aux obstacles qui embarrassent l'émission de la voix. L'*Articulation* aspirée est une explosion simplement

proportionnée à l'augmentation de la force expulsive : toutes produisent le même effet général sur les voix ; elles opèrent, entre les voix consécutives, une distinction qui empêche de les confondre quoique pareilles. Quand nous disons, par exemple, *la halle*, le second *a* est distingué du premier aussi sensiblement par l'*Articulation* aspirée H, que par l'*Articulation* organique B, M, ou S, quand nous disons *la balle, la malle, la salle ;* quoique ces distinctions soient différentes comme les *Articulations*.

Cet effet euphonique, cette propriété de lier les voix consécutives & d'en empêcher la confusion, est nettement désignée par le nom d'*Articulation*, qui ne veut dire autre chose que *Distinction des membres*, c'est à dire, des parties élémentaires de la parole. Nous pouvons donc conclure enfin, que *les* ARTICULATIONS *sont les différents degrés distinctifs d'explosion que peuvent recevoir les voix élémentaires de la parole, par le moyen des diverses opérations de l'organe avant l'instant de l'émission.*

D'où il suit qu'il est de l'essence de toute *Articulation*, de précéder la voix qu'elle modifie ; parce que le son, une fois échapé, n'est plus en la disposition de celui qui parle, pour en recevoir quelque modification.

La chose est évidente d'abord à l'égard des *Articulations* organiques. Comme elles ne procurent l'explosion aux voix que par l'interception, qui amèneroit un véritable silence si elle continuoit ; la voix ne peut être entendue, que quand l'obstacle qui la retenoit est levé : & c'est au moment même où il est levé, que la voix éclate ; le passage une fois libre, la voix coule sans aucune impétuosité marquée, l'explosion ne se faisant sentir qu'au départ. » La consonne, dit l'auteur du *Traité des sons de la langue françoise* (Part. 1. ch. ij. Art. 2. §. 5. *pag.* 40.) » n'est qu'un éclat de » voix, qu'on peut très-bien comparer à cet éclat » qu'on entend, lorsque le vent vient à enfoncer » un morceau de papier ou quelque autre chose qui » lui fermoit le passage ; éclat qui passe dans l'instant, après quoi on n'entend plus que le bruit » sourd que fait le vent en entrant par le passage » qu'il s'est ouvert. » En effet, si en chantant on veut faire une tenue, par exemple, sur la seconde syllabe de *tempête*, on ne pourra jamais la faire que sur *ê*, la prononciation du *p* étant nécessairement instantanée.

Pour ce qui est de l'*Articulation* aspirée, comme elle est le produit d'une affluence extraordinaire d'air sonore, il n'est pas moins clair qu'elle doit également précéder la voix aspirée ; parce que, si la voix étoit une fois partie, l'aspiration ne pourroit plus la modifier : l'augmentation de la force expulsive doit évidemment précéder l'expulsion & par conséquent l'explosion de la voix, comme la cause doit précéder l'effet.

Le P. Lami, qui dans sa *Rhétorique* a approfondi autant qu'il a pu le méchanisme de la parole, s'explique ainsi sur la différence des *voix &* des *Articulations*, qu'il désigne par les noms de *Voyelles* & de *Consonnes*, conformément au langage ordinaire & peu réfléchi des grammairiens : » On » peut dire que les *Voyelles* sont au regard des lettres » qu'on appelle *Consonnes*, ce qu'est le son d'une » flûte aux différentes modifications de ce même » son que font les doigts de celui qui joue de cet » instrument. » (*Rhét.* III. *iij.*)

M. du Marsais, parlant le même langage, a vu les choses sous un autre aspect dans la même comparaison prise de la flûte. *Voyez* CONSONNE. » Tant que celui qui en joue, dit-il, y souffle » l'air, on entend le son propre au trou que les » doigts laissent ouvert... Voilà précisément la » *Voyelle*. La situation qui doit faire entendre » l'*a*, n'est pas la même que celle qui doit exciter le son de l'*i*. Tant que la situation des organes subsiste dans le même état, on entend la » même *Voyelle* aussi long temps que la respiration » peut fournir d'air. » Ce qui marquoit, selon le P. Lami, la différence des *Voyelles* aux *Consonnes*, ne marque, selon M. du Marsais, que la différence des *Voyelles* entre elles ; & cela est beaucoup plus juste & plus vrai. Mais l'encyclopédiste n'a rien trouvé dans la flûte, qui pût caractériser les *Consonnes*, ou plus tôt les *Articulations ;* il les a comparées à l'effet que produit le battant d'une cloche, ou le marteau sur l'enclume.

M. Harduin, dans une *Dissertation sur les Voyelles & les Consonnes*, qu'il a publiée en 1760 à l'occasion d'un extrait critique de l'*Abrégé de la Grammaire françoise* par M. de Wailly, a repris (*pag.* 7.) la comparaison du P. Lami ; & en la rectifiant d'après des vûes semblables à celles de M. du Marsais, il étend ainsi la similitude jusqu'aux *Consonnes*. » La bouche & une flûte, dit-il, sont » deux corps, dans la concavité desquels il faut » également faire entrer de l'air, pour en tirer du » son. Les *Voyelles* répondent aux tons divers causés » par l'application des doigts sur les trous de la » flûte ; & les *Consonnes* répondent aux coups de » la langue qui précèdent ces tons. Plusieurs notes » coulées sur la flûte sont, à certains égards, comme » autant de *Voyelles* qui se suivent immédiatement ; mais si ces notes sont frappées de coups de » langue, elles ressemblent à des *Voyelles* entremêlées de *Consonnes*. »

Il me semble que voilà la similitude amenée au plus haut degré de justesse dont elle soit susceptible : & j'ai appuyé volontiers sur cet objet, afin de rendre plus sensible la différence réelle des *Voix* simples & des *Articulations*, & de montrer en même temps, par un exemple frappant, la manière lente dont procède l'esprit humain dans ses découvertes.

Cette dernière considération, de la lenteur naturelle des progrès de l'esprit humain, est la seule réponse que je ferai & que je puisse faire à M. Thiébault : mais en lui avouant l'impuissance où je suis de le satisfaire, je rapporterai fidèlement

ſes difficultés, afin d'éveiller là-deſſus l'attention des lecteurs ; peut-être cela produira-t-il quelque jour les connoiſſances qui nous manquent, & que déſireroit le ſavant académicien. » En accordant à M. Beauzée, dit-il (*loc. cit.* pag. 460), les principes qu'il a poſés, je lui demanderois ſi l'accélération eſt le ſeul changement que l'exploſion faſſe dans l'émiſſion de l'air ſonore : & d'ailleurs, cette accélération eſt-elle toujours aſſez grande pour être nommée *extraordinaire?* En un mot, eſt-ce par elle ſeulement que l'on doit caractériſer les exploſions & les *Articulations?* Le mot d'*Exploſion*, en même temps qu'il ſignifie Mouvement ſubit & impétueux accompagné d'un bruit éclatant, ne renferme-t-il pas auſſi l'idée d'un dèvelopement conſidérable de l'air comprimé? & la nature même des obſtacles oppoſés à l'émiſſion de la voix, ne peut-elle pas modifier d'une autre manière le mouvement de l'air ſonore; donner, par exemple, à cet air, un mouvement qui approche plus du circulaire, ou de la ſpirale allongée : *&c?* Un homme a naturellement la voix foible ou forte, ſonore, étendue, ou obſcure, ſépulcrale, ſourde ; il parle haut ou il parle bas, il eſt animé ou tranquille, *&c* : quelles ſont les cauſes de toutes ces différences? & le plus ou le moins de viteſſe dans le mouvement de l'air ſonore n'y auroit-il aucune part? On dit d'un homme qui a la poitrine foible, qu'il ſe fatigue lorſqu'il anime trop ſon diſcours ou qu'il parle trop haut: fera-t-on la même obſervation, ſi, dans les mots qu'il prononce, il y a plus ou moins d'*Articulations?* Tout ce que je prétends conclure de mes doutes, ce n'eſt pas que le ſyſtême de M. Beauzée ſoit faux; & je ſais qu'il peut me répondre qu'il y a bien de la différence entre un mouvement continu & ſoutenu dans quelque degré de viteſſe que ce ſoit, & un mouvement qui de temps en temps eſt accéléré par des exploſions particulières & momentanées. Mais je ne veux que faire ſentir que, ſur ces matières ainſi que ſur bien d'autres, il reſte encore bien des difficultés à lever & bien des points à éclaircir. Une autre choſe auſſi peu diſcutée, & qui mériteroit bien de l'être, c'eſt la différence qu'il y a entre la manière dont l'air eſt rendu ſonore dans le chant, & la manière dont il l'eſt dans la parole. Peut-être qu'il faut attendre, pour être ſuffiſamment inſtruit ſur ces objets, qu'ils ſoient diſcutés & approfondis par un habile homme, anatomiſte tout à la fois & grammairien: ſes recherches & ſes découvertes ſeroient, par les avantages qui pourroient en réſulter, auſſi ſatisfaiſantes pour le Public que pour lui-même. »

Je me borne à joindre mes vœux à ceux de M. Thiébault, & j'avoue franchement que c'eſt tout ce que je peux faire à l'égard des queſtions qu'il propoſe. Je n'en dis pas aſſez pour le ſatiſfaire ; mais il eſt une infinité d'autres lecteurs fauſſement délicats, pour qui j'en aurai beaucoup trop dit ; M. Marmontel va me juſtifier ſur ce point. (*M.* Beauzée.)

Articulation, ſ. f. (*Belles-Lettres.*) Depuis la leçon du *Bourgeois gentilhomme*, il n'y a guère moyen de parler ſérieuſement de la manière de prononcer les lettres ; mais, raillerie ceſſante, il ne ſeroit peut-être pas inutile d'analyſer le méchaniſme de la parole : on trouveroit dans cette analyſe la raiſon phyſique de la rudeſſe ou de la douceur, de la lenteur ou de la rapidité naturelle des *Articulations*, & en deux mots, les éléments de de la proſodie & de la mélodie d'une langue.

Parmi les voyelles, on trouveroit que les ſons graves ont naturellement de la lenteur, par la raiſon que l'organe, en formant ces ſons, éprouve une modification plus pénible ; que les ſons grêles veulent être brefs ; que les ſons moyens ſont également ſuſceptibles ou de lenteur par leur volume, ou de viteſſe par la facilité que nous avons à les former. *Voyez* Prosodie.

L'étude de l'*Articulation*, ou des mouvements combinés des organes de la parole, pour donner aux ſons de la voix les modifications qu'on appelle *Conſonnes*, ſeroit encore plus curieuſe : on diſtingueroit d'abord parmi les conſonnes celles où un ſouffle muet, une eſpèce de ſifflement confus précède l'*Articulation*, comme l'*f*, & ſon doux le *v*; comme l'*ſ* double, & ſon doux le *z*; comme le *g* & l'*l* mouillés ; & celles où l'*Articulation* n'eſt précédée d'aucun ſouffle, comme le *p*, & ſon doux le *b* ; comme le *t*, & ſon doux le *d*; comme le *k*, l'*l* & l'*r*, ou ſimple ou redoublée : de là, un caractère diſtinct qui aſſigne à chacune d'elles une place dans l'harmonie imitative, détail que nous mépriſerons peut-être, mais que les grecs ne mépriſoient pas.

On trouveroit dans la nature la raiſon du choix que les anciens avoient fait de l'*m* & de l'*n* pour être les ſignes du ſon naſal (*v.* Nasal & M) ; & on s'appercevroit, avec ſurpriſe, que pour faire paſſer & retentir dans le nez le ſon d'une voyelle, on eſt obligé de l'intercepter, ou avec la langue en la diſpoſant de la même façon que pour l'*Articulation* de l'*n*, ou avec les lèvres en les preſſant comme pour l'*Articulation* de l'*m* : & de là, cette conſéquence que les naſales des latins & des italiens, où l'*Articulation* de l'*n* ſe fait ſentir, peuvent être brèves, par la raiſon que l'*Articulation* éteint le retentiſſement, comme dans *Examen*, *Hymen* ; mais que les naſales françoiſes, où la langue ne fait qu'intercepter le ſon, ſans le détacher nettement, doivent toutes ſe prolonger. Les latins eux-mêmes ne faiſoient brèves que les naſales dont l'*Articulation* coupoit le retentiſſement; c'étoient les finales en *en* des mots qu'ils avoient pris des grecs : mais toutes les naſales de leur langue étoient longues, par la raiſon qu'elles n'étoient, comme les nôtres, que des voyelles inarticulées ; ſi bien que, dans les vers, on les

les élidoit comme les voyelles finales, afin d'éviter l'*hiatus*.

On verroit pourquoi on a confondu la foible *Articulation* du *y* avec le son de l'*i*, & que la légère application de la langue contre les dents, étant la même pour donner le son de l'*i* & l'*Articulation* du *y*, il n'est pas possible d'exécuter celle-ci sans que le son analogue se fasse entendre, comme dans *payer*, *moyen*, &c.

On verroit pourquoi l'*Articulation* est plus forte ou plus foible, plus rude ou plus douce en elle-même, suivant le caractère de la consonne qui frappe la voyelle; pourquoi les *Articulations*, relativement l'une à l'autre, sont aussi plus ou moins liantes, plus ou moins dociles à se succéder; pourquoi les unes se suivent coulamment & avec aisance, les autres se froissent & se brisent dans leur choc: & l'étude de tous ces effets contribueroit à éclairer le choix de l'oreille.

On verroit pourquoi l'*l* est facile après l'*r*, & l'*r* pénible après l'*l*; pourquoi deux labiales ne peuvent s'allier ensemble, non plus que deux dentales dont l'une est la foible de l'autre; pourquoi le passage d'une labiale à une dentale est facile du foible au foible, comme dans *Ab-diquer*; du fort au fort, comme dans *Ap-titude*; du foible au fort, comme dans *Ob-tenir*; & très-pénible du fort au foible comme dans *Cap-de Bonne espérance*, que l'on est obligé de prononcer *Cab-de Bonne espérance*.

On trouveroit de même la raison de la difficulté que nous éprouvons à prononcer l'*x* après l'*s* & réciproquement, comme Quintilien l'a remarqué: *Virtus Xerxis*, *arx studiorum*, &c.

Ce ne seroit donc pas une étude aussi puérile qu'on l'imagine; & plus d'un poète en auroit eu besoin, pour suppléer au don d'une oreille sensible, qui seule, peut-être, a manqué à quelques-uns de ceux qu'on estime & qu'on ne lit pas. *Voy.* Harmonie de Style. (*M. Marmontel.*)

(N.) Articulation signifie aussi Prononciation distincte des mots syllabe par syllabe. *Cet homme n'a pas l'Articulation nette*, *n'a pas assez de liberté dans l'Articulation.*

C'est toujours le même sens à peu près; Liaison avec distinction des petites parties, des parties élémentaires de la parole. L'*Articulation*, prise dans ce sens, dépend surtout de la constitution de l'organe; & l'on n'a pas toujours à se louer des dispositions naturelles de cet instrument nécessaire: mais, avec de l'attention, du courage, & de la persévérance, on peut venir à bout de corriger la nature elle-même & de la rectifier; & quiconque est exposé par état à parler en public, ne doit rien négliger de ce qui peut assûrer le succès d'une fonction si importante & si honorable. N'eût-on même qu'à se dérober au ridicule que donne dans la société une *Articulation* négligée ou vicieuse, il ne faudroit rien épargner pour acquérir en ce genre toute la perfection possible. Il y a, pour cela, des moyens avoués par la bonne Physique & justifiés par l'expérience; & personne n'ignore, ni les efforts de Démosthène pour surmonter les défauts de son organe, ni l'heureux succès de sa persévérance.

Il faut surtout éviter les affectations, qui ne manquent guères de produire des défauts: tels sont la *Célostomie* & le *Platiasme*. *Voyez* ces mots. (*M. Beauzée.*)

ARTICULÉ, adjectif & participe du verbe *Articuler.*

Article, en terme d'Anatomie, signifie la jointure des os des animaux; *Articulation*, en général, signifie la jonction de deux corps, qui, étant liés l'un à l'autre, peuvent être pliés sans se détacher. Ainsi, les sons de la voix humaine sont des sons différents, variés, mais liés entre eux de telle sorte qu'ils forment des mots. On dit d'un homme qu'il *articule* bien, c'est à dire qu'il marque distinctement les syllabes & les mots. Les animaux n'*articulent* pas comme nous le son de leur voix. Il y a quelques oiseaux auxquels on apprend à *articuler* certains mots: tels sont le perroquet, la pie, le moineau, & quelques autres. *Voyez* Article & Articulation. (*M. du Marsais.*)

(N.) ASCLEPIADE. adj. Terme de la Poésie grèque & latine. On appelle ainsi une espèce de vers, dont la mesure fut inventée, dit-on, par le poète Asclépiade, qui lui a donné son nom. Il comprend un spondée, un dactyle, une césure longue, puis deux dactyles.

| *Mēcē-* | *nās, ătă-* | *vīs* | *ēdĭtĕ* | *rēgĭbŭs.* |

Horace les a employés seuls dans trois odes (I, 1: III, 30. IV, 8.): il les a mélés avec des phérécratiens & des glyconiens dans sept autres de ses odes (I, 5, 14, 21, 23. III, 7, 13. IV, 13.); & avec des glyconiens seulement dans neuf autres (I, 6, 15, 24, 33. II, 12. III, 10, 16. IV, 5, 12.) (*M. Beauzée.*)

ASPIRATION, f. f. (*Gramm.*) Ce mot signifie proprement l'action de celui qui tire l'air extérieur en dedans; & l'*Expiration*, est l'action par laquelle on repousse ce même air en dehors. En Grammaire, par *Aspiration*, on entend une certaine prononciation forte que l'on donne à une lettre, & qui se fait par *Aspiration* & respiration. Les grecs la marquoient par leur esprit rude ʽ, les latins par *h*, en quoi nous les avons suivis. Mais notre *h* est très-souvent muette, & ne marque pas toujours l'*Aspiration*: elle est muette dans *homme*, *honnête*, *héroïne*, &c. elle est aspirée en *haut*, *hauteur*, *héros*, &c. *Voyez* Articulation, Sect. II. (*M. du Marsais.*)

ASPIRÉE, adj. f. *Grammaire.* Lettre *aspirée*. La Méthode grèque de P. R. dit aussi *aspirante*.

Πῖ, Κάππα, Ταῦ, ſont les tenues ;
Et pour moyennes ſont reçues
Ces trois, Βῆτα, Γάμμα, Δέλτα ;
Aſpirantes Φῖ, Χῖ, Θῆτα.

Autrefois ce ſigne *h* étoit la marque de l'aſpiration, comme il l'eſt encore en latin & dans pluſieurs mots de notre langue. On partagea ce ſigne en deux parties qu'on arrondit ; l'une ſervit pour l'eſprit doux, & l'autre pour l'eſprit rude ou âpre. Notre *H aſpirée* n'eſt qu'un eſprit âpre, qui marque que la voyelle qui la ſuit, ou la conſonne qui la précède, doit être accompagnée d'une aſpiration. *Rhetorica*, &c.

En chaque nation les organes de la parole ſuivent un mouvement particulier dans la prononciation des mots ; je veux dire, que le même mot eſt prononcé en chaque pays par une combinaiſon particulière des organes de la parole : les uns prononcent du goſier ; les autres, du haut du palais ; d'autres, du bout des lèvres ; *&c.*

De plus, il faut obſerver que, quand nous voulons prononcer un mot d'une autre langue que la nôtre, nous forçons les organes de la parole, pour tâcher d'imiter la prononciation originale de ce mot ; & cet effort ne ſert ſouvent qu'à nous écarter de la véritable prononciation.

De là il eſt arrivé que, les étrangers voulant faire ſentir la force de l'eſprit grec, le méchaniſme de leurs organes leur a fait prononcer cet eſprit, ou avec trop de force, ou avec trop peu : ainſi, au lieu de ἓξ, prononcé avec l'eſprit âpre & l'accent grave, les latins ont fait *ſex* ; de ἕπτα, ils ont fait *ſeptem* ; de ἕϐδομος, *ſeptimus*. Ainſi de ἑςία eſt venu *Veſta* ; de ἑςίαδες, *veſtales* ; de ἕσπερος, ils ont fait *veſperus* ; de ὑπὲρ, *ſuper* ; de ἅλς, *ſal* ; ainſi de pluſieurs autres, où l'on ſent que le méchaniſme de la parole a amené, au lieu de l'eſprit, une *ſ*, ou un *v*, ou une *f* : c'eſt ainſi que de οἶνος on a fait *vinum*, donnant à l'*v* conſonne un peu du ſon de l'*u* voyelle, qu'ils prononçoient *ou*. (*M. du Marsais.*)

* ASSEZ, SUFFISAMMENT, *Synonymes.*

Ces deux mots regardent également la quantité : avec cette différence, qu'*Aſſez* a plus de rapport à la quantité qu'on veut avoir, & que *Suffiſamment* en a plus à la quantité qu'on veut employer.

L'avare n'en a jamais *aſſez* ; il accumule & ſouhaite ſans ceſſe. Le prodigue n'en a jamais *ſuffiſamment* ; il veut toujours dépenſer plus qu'il n'a.

On dit, C'eſt *aſſez*, lorſqu'on n'en veut pas davantage ; & l'on dit, En voilà *ſuffiſamment*, lorſqu'on en a préciſément ce qu'il en faut pour l'uſage qu'on en veut faire.

A l'égard des doſes & de tout ce qui ſe conſume, *Aſſez* paroît marquer plus de quantité que *Suffiſamment* : car il ſemble que, quand il y en a *aſſez*, ce qui ſeroit de plus ſeroit de trop ; mais que, quand il y en a *ſuffiſamment*, ce qui ſeroit de plus, n'y ſeroit que l'abondance ſans y être de trop. On dit auſſi d'une petite portion & d'un revenu médiocre, qu'on en a *ſuffiſamment* ; mais on ne dit guère qu'on en a *aſſez*.

Il ſe trouve dans la ſignification d'*Aſſez* plus de généralité ; ce qui, lui donnant un ſervice plus étendu, en rend l'uſage plus commun : au lieu que *Suffiſamment* renferme dans ſon idée un rapport à l'emploi des choſes, qui, lui donnant un caractère plus particulier, en borne l'uſage à un plus petit nombre d'occaſions.

C'eſt *aſſez* d'une heure à table pour prendre *ſuffiſamment* de nourriture ; mais ce n'eſt pas *aſſez* pour ceux qui en font leurs délices.

L'économe ſait en trouver *aſſez* où il y en a peu. Le diſſipateur n'en peut avoir *ſuffiſamment* où il y en a même beaucoup. (*L'abbé Girard.*)

(N.) ASSIMILATION, ſ. f. Il a plu à quelques rhéteurs de décorer de ce nom un tour particulier, par lequel on diſtingue entre deux idées analogues & voiſines, dans la vûe de déterminer préciſément l'une à l'excluſion de l'autre, & d'empécher que leur reſſemblance ne les faſſe confondre ; c'eſt, ajoûte-t-on, pour adoucir l'expreſſion. Le Dictionnaire de Trévoux cite cet exemple : *Je ne veux pas dire qu'il ſoit fou, mais il faut avouer qu'il eſt quelquefois bourru.*

Puiſqu'il s'agit d'apprécier des idées analogues & qui ſe reſſemblent, je dirai que ce qu'on appelle ici *Aſſimilation*, n'eſt qu'un uſage particulier de la figure de penſée par combinaiſon, nommée *Paradiaſtole. Voyez* ce mot. Enrichiſſons le langage de tous les termes néceſſaires à la juſteſſe, à la préciſion, & à l'abondance des idées ; mais ne le ſurchargeons pas de brillantes inutilités. (*M. Beauzée.*)

(N.) ASSOCIER, AGRÉGER, *Synonymes.*

On *aſſocie* à des entrepriſes : on *agrége* à un corps. L'un ſe fait, pour avoir du ſecours ou pour partager les avantages du ſuccès : l'autre a pour objet de ſe donner un confrère, ou de ſoutenir ſa compagnie par le nombre & le choix des membres.

Les marchands & les financiers s'*aſſocient* ; les gens de Lettres ſont *agrégés* aux univerſités & aux académies. (*L'abbé Girard.*)

(N.) ASSONANCE, ſ. f. Approximation de ſon. La Rhétorique & la Poétique font uſage de ce terme, pour indiquer la concurrence de pluſieurs mots terminés par des ſons très approchants, qui toutefois ne ſont pas toujours ce qu'on appelle proprement une rime : tels ſont, par exemple, *des inſtants & un monument*, *avoir & boire*, *pièce & détreſſe*, *loin & moins*, *péril & aiguille*, &c.

Les anciens, dont la verſification étoit métrique, loin d'éviter dans leur proſe ou l'*Aſſonance* ou même la rime la plus riche, en avoient fait au con-

traire une figure de diction par consonance, qui donnoit à leur discours une sorte d'agrément. Ils en avoient deux espèces : l'une par consonance physique, qui tenoit principalement à la rime ou à ce qui en approchoit, & qu'ils appeloient en latin *similiter desinens*, & en grec ὁμοιοτέλευτον ; l'autre par consonance rationelle, qui, indépendamment de l'identité des sons, tenoit à celle des cas des mots déclinables de la même espèce, & qui se nommoit en latin *similiter cadens*, & en grec ὁμοιόπτωτον.

Cicéron, qui, dans son discours pour la loi Manilia, voulut surtout faire déférer à Pompée le commandement de la guerre contre Mithridate, répandit avec profusion toutes les fleurs de l'Éloquence dans l'éloge qu'il fit de cet illustre romain ; & l'*Assonance* y fut prodiguée, comme un moyen sûr d'enlever les suffrages en séduisant les esprits par le plaisir de l'oreille.

Ita, tantum bellum, tam diuturnum, tam longè latèque dispersum.... Cn. Pompeïus extremâ hieme apparavit, ineunte vere suscepit, mediâ æstate confecit. (xij. 35.)

Ainsi, une guerre de si grande importance, de si longue durée, dont l'embrasement s'étoit répandu si au loin.... ce fut à la fin de l'hiver que Pompée s'y prépara, à l'entrée du printemps qu'il la commença, au milieu de l'été qu'il la termina.

Itaque non sum prædicaturus, Quirites, quantas ille res, domi militiæque, terrâ marique, quantâque felicitate gesserit; ut ejus semper voluntatibus non modo cives assenserint, socii obtemperarint, hostes obedierint, sed etiam venti tempestatesque obsecundarint : hoc brevissimè dicam, &c. (xvj. 48.)

Je n'irai donc pas, Romains, rappeler emphatiquement combien de grandes choses il a faites, en paix & en guerre, sur terre & sur mer, & avec quel bonheur ; comment dans toutes les occasions, quels qu'ayent été ses projets, non seulement les citoyens y ont adhéré, les alliés y ont déféré, les ennemis y ont succombé, mais les vents même & les saisons y ont coopéré ; je me contenterai de dire en peu de mots, &c.

Voici un troisième exemple de l'*Assonance* physique, qui semble y donner du relief & de l'énergie à la Subjection, qui par elle-même a le ton de l'assûrance la plus décidée ; & l'*Assonance* est double, comme pour doubler l'effet.

Quid enim tam novum, quam adolescentulum, privatum, exercitum difficili Reipublicæ tempore conficere? confecit : huic præesse ? præfuit : rem optimè ductu suo gerere? gessit. (xxj. 61.)

Car qu'y a-t il d'aussi nouveau, que de voir un jeune homme, simple particulier, lever une armée dans une conjoncture fâcheuse de la République? il l'a levée : la commander? il l'a commandée : trouver dans ses propres lumières le plus heureux succès? il l'a trouvé.

Ce qui étoit un ornement chez les anciens est souvent un vice dans nos langues modernes : pourquoi ? Les anciens condannoient dans leur prose une suite de mots qui auroient eu la mesure d'un vers ; & comme leurs vers ne se mesuroient que par des pieds d'une quantité marquée, ce n'étoient que ces vers métriques que la prose rejetoit : la rime ne faisoit rien à leur versification, & ils en faisoient dans leur prose un ornement qui contribuoit au rhythme. Mais nous, dont la prosodie est peu marquée & souvent incertaine, nous n'avons trouvé d'autre moyen de versifier, qu'en comptant les syllabes & en faisant rimer nos vers : dès lors, pour distinguer les vers de la prose, nous avons dû bannir de celle-ci ce qui caractérise notre versification ; & quelque rigoureux que nous soyons en vers sur la rime, la crainte de paroître emprunter le ton de la versification nous a portés à proscrire de la prose jusqu'aux *Assonances* que nous ne ferions pas rimer dans nos vers.

Nous faisons plus : comme la rime ne doit se trouver qu'à la fin des vers, nous condamnons, dans nos vers à césure de dix ou de douze syllabes, l'*Assonance* parfaite ou imparfaite du premier hémistiche avec le second, ou avec le premier hémistiche du vers voisin, ou avec la rime finale du vers qui précède ou qui suit ; tels sont les vers suivants :

Un court *plaisir* cause un long *repentir*.
Le cœur passe en un *jour* de la haîne à l'*amour*.

Cet empire *odieux* déshonoré cent fois
Par la haîne des *dieux* & les crimes des rois.

Toutefois n'allez pas, goguenard *dangereux*,
Faire Dieu le sujet d'un badinage *affreux* :
A la fin tous ces *jeux*, qu'élève l'Athéisme, &c.

Ce dernier exemple est de Boileau (*Art. poet.* II. 187.) : en voici un autre bien remarquable, qui est de Racine (*Androm.* V. v.) ; car les plus grands hommes sont toujours des hommes.

Appliqué sans relâche au soin de me *punir*,
Au comble des douleurs tu m'as fait *parvenir* ;
Ta haîne a pris *plaisir* à former ma misère :
J'étois né pour *servir* d'exemple à ta colère.

La simple *Assonance*, sans présenter une rime exacte, est répréhensible dans tous ces cas.

Ici tout m'importune, & le trouble où je *suis*
Dans le bonheur d'*autrui* trouve un surcroît d'*ennuis*.

L'*Assonance* n'est pas moins choquante dans la prose ; on va le voir dans un exemple tiré des *Essais de Morale* de M. Nicole (*Tom.* I. *Disc.* j) : *Ils ne s'occupent que du soin de leur* équipage, *du désir de commander aux compagnons de leur* voyage, *& de la recherche de quelque* divertissement *qu'ils peuvent prendre* en passant.

Cependant si l'*Assonance* est bien ménagée, si elle sert à rendre sensible un parallélisme d'idées, à caractériser la symmétrie de différents membres du

diſcours ; elle peut quelquefois y produire le même agrément qu'en latin. *Qu'il eſt difficile*, dit Maſſillon, *de ſe tenir dans les bornes* de la vérité, *quand on n'eſt plus dans celles* de la charité ! Et ailleurs, parlant du langage des incrédules : *C'eſt*, dit-il, *un langage de mauvaiſe foi ; ils donnent* à la vanité *ce que nous donnons* à la vérité. C'eſt à pareil titre, & à cauſe de la fidélité due à l'original qui me traçoit la route, que j'oſe me flatter qu'on me pardonnera les *Aſſonances* de la traduction que j'ai donnée, en commençant, des trois phraſes de Cicéron.

Il faut obſerver, par rapport aux vers, qu'un même mot, pris dans la même ſignification, ne faiſant proprement ni une *Aſſonance* ni une rime, la répétition qui s'en fait à propos, loin d'être vicieuſe, peut donner au vers une grâce particulière, & à la penſée une plus grande énergie. Ainſi, on s'exprime avec plus d'élégance & de force, quand on dit :

Qui cherche *vraîment Dieu*, dans lui ſeul ſe repoſe ;
Et qui craint *vraîment Dieu*, ne craint rien autre choſe.

Boileau (*Art. poét.* I. 107.) eſt énergique & pittoreſque, quand il dit :

Gardez qu'une *voyelle*, à courir trop hâtée,
Ne ſoit d'une *voyelle* en ſon chemin heurtée.

(*M. Beauzée.*)

ASSONANT, E. adj. Qui a un ſon final très-approchant. *Mots aſſonants. Rimes aſſonantes.*

Ce terme eſt particulièrement propre à la Poéſie eſpagnole, où l'aſſonance eſt ſuffiſante pour l'exactitude de la rime, ou qui du moins tolère les rimes purement *aſſonantes*. En voici un exemple dans un quatrain de Quevédo, ſur la deſcente d'Orphée aux enfers :

Dizen que baxo cantando ;
Y yo por cierto lo tengo
Que, como baxava viudo,
Cantaria de contento.

On dit qu'il y deſcendit en chantant ;
Et moi je tiens pour certain
Que, comme il y deſcendoit veuf,
Il chantoit de contentement.

Les deux mots *tengo* & *contento* ſont *aſſonants* entre eux.

On exige ſeulement, dans la plus grande rigueur, qu'il y ait les mêmes voyelles dans les deux dernières ſyllabes, ſans aucun égard aux conſones ; comme *ligera* (légère) & *cubierta* (couvercle), *abrogar* (abroger) & *adoptar* (adopter), *abierto* (ouvert) & *bermejo* (vermeil). Mais la tolérance eſpagnole va plus loin encore pour la rime ; elle ſe contente ſouvent que les mots correſpondants ayent la même voyelle dans la dernière ſyllabe, quoique précédée ou ſuivie de conſonnes différentes : comme *caracol* (limaçon), *dolor* (douleur), *corazon* (cœur), *Dios* (Dieu), *obrero* (ouvrier), *nao* (navire), qui peuvent tous être adoptés pour la rime à cauſe de l'*o* final.

Il faut avouer que nos poètes qui réuſſiſſent ont bien un autre mérite que les eſpagnols, & que notre verſification a de bien plus grandes difficultés à ſurmonter. (*M. Beauzée.*)

* ASSÛRER, AFFIRMER, CONFIRMER, *Synonymes.*

On ſe ſert du ton de la voix ou d'une certaine manière de dire les choſes pour les *aſſûrer* ; & l'on prétend par là en marquer la certitude. On emploie le ſerment pour *affirmer*, dans la vûe de détruire tous les ſoupçons déſavantageux à la ſincérité. On a recours à une nouvelle preuve ou au témoignage d'autrui pour *confirmer ;* c'eſt un renfort qu'on oppoſe au doute, & dont on appuie ce qu'on veut perſuader.

Parler toujours d'un ton qui *aſſûre*, c'eſt affecter l'air dogmatiſant, ou montrer qu'on ignore juſqu'où la ſageſſe peut pouſſer le doute & la défiance. *Affirmer* tout ce qu'on dit, c'eſt le moyen d'inſinuer aux autres qu'on ne mérite pas d'être cru ſur ſa parole. Le trop d'attention à vouloir tout *confirmer* rend la converſation ennuyeuſe & fatigante.

Les demi ſavants, les pédants, & les petits-maîtres *aſſûrent* tout ; ils ne parlent que par déciſions. Les menteurs ſe font une habitude de tout *affirmer ;* les jurements ne leur coutent rien. Les gens impolis veulent quelquefois *confirmer*, par leur témoignage, ce que des perſonnes fort au deſſus d'eux diſent en leur préſence.

Nous devons croire un fait, lorſqu'un honnête homme nous en *aſſûre* & que d'ailleurs il eſt poſſible : mais il n'en eſt pas de même d'un point de doctrine ; il eſt permis de contredire tout ce qui n'eſt pas évident. Les fréquentes *affirmations* ne font point paſſer pour véridique ; & ſont plus propres à jeter de la défiance dans ceux qui écoutent, qu'à s'en attirer la confiance. Il eſt de la prudence du ſage d'attendre la *confirmation* des nouvelles publiques avant que d'y ajouter foi, & d'être en garde contre les tricheries de la renommée.

La bonne manière défend de rien *affirmer*, que lorſqu'on en eſt requis dans le cérémonial de la Juſtice ; elle ordonne d'avoir ſoin de *confirmer* ce qui peut paroître extraordinaire ou être ſujet à conteſtation ; & permet, dans le diſcours, l'air & le ton *aſſûrant* lorſque l'on s'apperçoit que les perſonnes à qui l'on parle ne ſont pas au fait de ce qu'on dit, & n'en jugent que par la contenance de l'orateur. (*L'abbé Girard.*)

(N.) ASTÉISME, ſ. m. Eſpèce d'Ironie délicate, par laquelle on déguiſe la louange ou la flatterie ſous le voile du blâme, ou l'inſtruction ſous le voile de la louange.

C'est ainsi qu'il faut entendre l'*Asteïsme*, même selon l'étymologie; car ce mot signifie *Urbanité* ou *Imitation des gens de la ville*, du grec ἀστεῖος génitif de ἄστυ (ville): & Vossius, qui en fait une raillerie pleine d'urbanité & cite toutefois des exemples absolument critiques, confond par le fait l'espèce dont il s'agit avec le *Charientisme* ou avec le *Sarcasme*. *Voyez* ces mots.

Boileau (*Lutrin*, II. 117-144.) donne un bel exemple de la première espèce d'*Asteïsme*, où la Mollesse personnifiée, sous prétexte de se plaindre de Louis XIV, en fait un éloge magnifique, en répondant à un discours de la Nuit également personnifiée:

A ce triste discours, qu'un long soupir achève,
La Mollesse, en pleurant, sur un bras se relève,
Ouvre un œil languissant, & d'une foible voix
Laisse tomber ces mots, interrompus vingt fois:
« O Nuit, que m'as-tu dit? Quel démon sur la terre
» Souffle dans tous les cœurs la fatigue & la guerre?
» Hélas! qu'est devenu ce temps, cet heureux temps,
» Où les rois s'honoroient du nom de fainéants,
» S'endormoient sur le trône, &, me servant sans honte,
» Laissoient leur sceptre aux mains ou d'un maire ou d'un comte?
» Aucun soin n'approchoit de leur paisible Cour;
» On reposoit la nuit, on dormoit tout le jour:
» Seulement au printemps, quand Flore dans les plaines
» Faisoit taire des vents les bruyantes haleines,
» Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille & lent,
» Promenoient dans Paris le monarque indolent.
» Ce doux siècle n'est plus! Le Ciel impitoyable
» A placé sur le trône un prince infatigable:
» Il brave mes douceurs, il est sourd à ma voix;
» Tous les jours il m'éveille au bruit de ses exploits:
» Rien ne peut arrêter sa vigilante audace;
» L'été n'a point de feux, l'hiver n'a point de glace.
» J'entends à son seul nom tous mes sujets frémir.
» En vain deux fois la Paix a voulu l'endormir;
» Loin de moi son courage entraîné par la Gloire
» Ne se plaît qu'à courir de victoire en victoire,
» Je me fatiguerois à te tracer le cours
» Des outrages cruels qu'il me fait tous les jours. »

Je crois que le plus bel exemple qu'on puisse citer d'un *Asteïsme* de la seconde espèce, c'est l'exorde du sermon de Massillon pour le jour de la Toussaint, où l'orateur expose les maximes les plus sévères de la Religion, & en fait à Louis XIV une application personnelle à la faveur des louanges qu'il donne à ce prince; mais louanges dépouillées de tout ce qui auroit pu les rendre viles par une basse flatterie, ou dangereuses par une fausse universalité.

Sire, si le Monde parloit ici à la place de J. C; sans doute il ne tiendroit pas le même langage. Heureux le prince, vous diroit-il, qui n'a jamais combattu que pour vaincre; qui n'a vu tant de Puissances armées contre lui, que pour leur donner une paix plus glorieuse; & qui a toujours été plus grand ou que le péril ou que la victoire. Heureux le prince, qui, durant le cours d'un règne long & florissant, jouït à loisir des fruits de sa gloire, de l'amour de ses peuples, de l'estime de ses ennemis, de l'admiration de l'univers, de l'avantage de ses conquêtes, de la magnificence de ses ouvrages, de la sagesse de ses lois, de l'espérance auguste d'une nombreuse postérité; & qui n'a plus rien à désirer, que de conserver long temps ce qu'il possède. Ainsi parleroit le Monde.

Mais, Sire, J. C. ne parle pas comme le Monde. Heureux, vous dit-il, non celui qui fait l'admiration de son siècle: mais celui qui fait sa principale occupation du siècle à venir, & qui vit dans le mépris de soi-même & de tout ce qui passe; parce que le royaume du ciel est à lui. Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum cœlorum.

Heureux, non celui dont l'histoire va immortaliser le règne & les actions dans le souvenir des hommes: mais celui dont les larmes auront effacé l'histoire de ses péchés du souvenir de Dieu même; parce qu'il sera éternellement consolé. Beati qui lugent, quoniam ipsi consolabuntur.

Heureux; non celui qui aura étendu, par de nouvelles conquêtes, les bornes de son Empire: mais celui qui aura su renfermer ses désirs & ses passions dans les bornes de la loi de Dieu; parce qu'il possèdera une terre plus durable que l'Empire de l'univers. Beati mites, quoniam possidebunt terram.

Heureux, non celui qui, élevé par la voix des peuples au dessus de tous les princes qui l'ont précédé, jouit à loisir de sa grandeur & de sa gloire: mais celui qui, ne trouvant rien sur le trône même digne de son cœur, ne cherche de parfait bonheur ici bas que dans la vertu & dans la justice; parce qu'il sera rassasié. Beati qui esuriunt & sitiunt justitiam, quoniam ipsi saturabuntur.

Heureux, non celui à qui les hommes ont donné les titres glorieux de Grand & d'Invincible: mais celui à qui les malheureux donneront devant J. C. le titre de Père & de Miséricordieux; parce qu'il sera traité avec miséricorde. Beati misericordes, quoniam ipsi misericordiam consequentur.

Heureux enfin, non celui qui, toujours arbitre de la destinée de ses ennemis, a donné plus d'une fois la paix à la Terre: mais celui qui a pu se la donner à soi-même, & bannir de son cœur les vices & les affections déréglées qui en troublent la tranquillité; parce qu'il sera appelé enfant de Dieu. Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur.

Voilà, Sire, ceux que J. C. appelle heureux; & l'Évangile ne connoît point d'autre bonheur sur la terre que la vertu & l'innocence. (M. Beauzée.)

(N.) ASTRONOME, ASTROLOGUE, *Syn.* L'*Aſtronome* connoît le cours & le mouvement des aſtres. L'*Aſtrologue* raiſonne ſur leur influence. Le premier obſerve l'état des cieux, marque l'ordre des temps, les éclipſes & les révolutions qui naiſſent des loix établies par le premier mobile de la nature, dans le nombre immenſe des globes que contient l'univers; il n'erre guère dans les calculs. Le ſecond prédit les évènements, tire des horoſcopes, annonce la pluie, le froid, le chaud, & toutes les variations des météores; il ſe trompe ſouvent dans ſes prédictions. L'un explique ce qu'il ſait, & mérite l'eſtime des ſavants. L'autre débite ce qu'il imagine, & cherche l'eſtime du peuple.

Le déſir de ſavoir fait qu'on s'applique à l'*Aſtronomie*. L'inquiétude de l'avenir fait donner dans l'*Aſtrologie*.

La plupart des gens regardent l'*Aſtronomie* comme une ſcience inutile & de pure curioſité; parce qu'apparemment ils ne ſont point réflexion qu'ayant pour objet l'arrangement des ſaiſons, la diſtribution du temps, la diverſité & la route des mouvements céleſtes, elle aide à l'Agriculture, met de l'ordre dans toutes les choſes de la vie civile & politique, & devient un fondement néceſſaire à la Géographie & à l'art de la Navigation. Mais ſi, avec toutes ces réflexions, ils n'ignorent pas encore que ſans cette ſcience, l'Hiſtoire & la Chronologie ne ſeroient que confuſion, perpétuellement contraires à elles-mêmes à cauſe des différentes manières dont les nations ont réglé leurs jours & leurs années; alors ils rendent, à l'*Aſtronomie* & à ceux qui la cultivent, l'eſtime dûe à leur mérite. L'*Aſtrologie* eſt à préſent moins à la mode qu'autrefois; ſoit parce que le commun des hommes eſt plus déniaiſé; ſoit parce que l'amour du vrai eſt plus du goût des habiles gens, que l'envie d'éblouir & de duper le monde; ſoit enfin parce que le brillant de la réputation ne dépend pas aujourdhui du nombre des ſots, mais du diſcernement des ſages. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) ASYNDÉTON, ſ. m. Figure d'Élocution par déſunion, laquelle conſiſte à retrancher les conjonctions copulatives, de manière que les membres ſemblables du diſcours ne ſont plus liés que par leur rapprochement.

Hermione, furieuſe de la mort de Pyrrhus quoiqu'elle l'eût ordonnée, tant eſt grande l'inconſéquence des paſſions, s'emporte contre Oreſte qui lui avoit obéi; & après les reproches les plus outrageants, elle lui dit: (*Andromaque*, V. iij.)

> Adieu. Tu peux partir: je demeure en Épire;
> Je renonce à la Grèce, à Sparte, à ſon empire,
> A toute ma famille; & c'eſt aſſez pour moi,
> Traître, qu'elle ait produit un monſtre tel que toi.

Athalie raconte à Mathan le ſonge qu'elle avoit eu, les inquiétudes qu'il lui avoit cauſées, le parti qu'elle avoit pris de vouloir appaiſer le Dieu des juifs dans ſon temple: (*Athalie*, II. v.)

> J'entre, le peuple fuit, le ſacrifice ceſſe;
> Le grand-prêtre vers moi s'avance avec fureur.

Maſſillon, dans ſon ſermon *du véritable culte* (Mercr. de la III. ſem. de Carême), accumule des exemples de cette figure: *Rempliſſez-vous tous vos devoirs de père, d'époux, de maître, d'homme public, de chrétien? N'avez-vous rien à vous reprocher ſur l'uſage de vos biens, ſur les fonctions de vos charges, ſur la nature de vos affaires, ſur le bon ordre de vos familles? Portez-vous un cœur libre de toute haîne, de toute jalouſie, de toute animoſité envers vos frères? Leur innocence, leur réputation, leur fortune ne perd-elle jamais rien par vos intrigues ou par vos diſcours? Préférez-vous Dieu à tout, à vos intérêts, à votre fortune, à vos plaiſirs, à vos penchants?*

Cette figure donne à l'Élocution de la vivacité, de la rapidité, des aîles: mettez des conjonctions dans ces exemples; vous y jeterez une peſanteur, une langueur aſſommante; ce ne ſera plus le langage de la paſſion.

Le mot *Aſyndéton* eſt grec, & ſignifie littéralement, ſi je peux riſquer ce terme pour traduire fidèlement, *Inconjonction* (ſans liaiſon): RR. ἀ privatif, σὺν (enſemble), & δέω (je lie).

Mais pourquoi employer ici le mot grec *Aſyndéton*, puiſque nos rhéteurs avoient mis à la place celui de *Disjonction*, qui eſt tout françois & qui s'entendroit plus aiſément? C'eſt que ce dernier nom eſt réſervé à une autre figure, véritablement approchante de celle-ci, mais qui pourtant en diffère eſſenciellement. *Voyez* DISJONCTION. (*M.* BEAUZÉE.)

ATHROÏSME, ſ. m. Ce mot eſt grec: ἀθροισμὸς (*congregatio*); de ἀθρόος (*confertus*), dérivé de ἀθὴρ (*ariſta*); en ſorte que ἀθρόος ſignifie littéralement *Raſſemblé, Entaſſé comme les épis.* Quelques rhéteurs paroiſſent avoir employé le terme d'*Athroïſme* dans le ſens de *Conglobation* (*Voyez* ce mot); & pour mieux lui en aſſûrer le ſens, ils y ajoûtent la particule σὺν & diſent *Synathroïſme.* Cependant à bien examiner la penſée de Quintilien (*Inſtit. orat.* VIII. jv.), le *Synathroïſme* même n'eſt pour lui qu'une figure approchante de la Synonymie, & qui ſe confond avec elle: il définit cette figure *Congeries verborum ac ſententiarum idem ſignificantium. Voyez* SYNONYMIE *ou* MÉTABOLE.

Au reſte, on ne tient compte ici de ce mot, tout à fait inutile dans notre nomenclature, qu'en faveur de ceux qui pourroient le rencontrer dans les rhéteurs & ne pas l'entendre. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ATTACHÉ, AVARE, INTÉRESSÉ. *Syn.* Un homme *attaché* aime l'épargne, & fuit la dépenſe. Un homme *avare* aime la poſſeſſion, & ne fait aucun uſage de ce qu'il a. Un homme *intéreſſé* aime le gain, & ne fait rien gratuitement.

L'Attaché s'abſtient de ce qui eſt cher. *L'Avare* ſe prive de tout ce qui coute. *L'Intéreſſé* ne s'arrête guère à ce qui ne produit rien.

On manque quelquefois ſa fortune pour être trop *attaché*, comme on ſe ruine en faiſant trop de dépenſe. Les *avares* ne ſavent ni donner ni dépenſer; ils ſe laiſſent ſeulement extorquer par la néceſſité ou par le beſoin de ce qu'ils tirent de leur bourſe. Il y a des perſonnes qui, pour être *intéreſſées*, n'en ſont pas moins prodigues ; elles donnent libéralement à leurs plaiſirs ce que l'avidité du gain leur fait acquérir. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) ATTACHEMENT, AMITIÉ. *Syn.*

Attachement eſt un terme générique ; *Amitié* eſt un terme ſpécifique : de ſorte que l'*Amitié* eſt un *Attachement*, mais tout *Attachement* n'eſt pas pour cela *Amitié*.

Y a-t-il rien de comparable à l'*Attachement* du chien pour la perſonne de ſon maître ? On en a vu mourir ſur le tombeau qui le renfermoit. Mais, ſans vouloir citer les prodiges ni les héros d'aucun genre, quelle fidélité à accompagner, quelle conſtance à ſuivre, quelle attention à défendre ſon maître ! quel empreſſement à rechercher ſes careſſes ! quelle docilité à lui obéir ! quelle patience à ſouffrir ſa mauvaiſe humeur & des châtiments ſouvent injuſtes ! quelle douceur & quelle humilité pour tâcher de rentrer en grâce ! que de mouvements, que d'inquiétudes, que de chagrins s'il eſt abſent ! que de joie lorſqu'il ſe retrouve ! A tous ces traits, dit-on, peut-on méconnoître l'*Amitié*? ſe marque-t-elle même parmi nous par des caractères auſſi énergiques?

Il en eſt de cette *Amitié* comme de celle d'une femme pour ſon ſerin, d'un enfant pour ſon jouet, *&c*; toutes deux ſont auſſi peu réfléchies, toutes deux ne ſont qu'un ſentiment aveugle : celui de l'animal eſt ſeulement plus naturel, puiſqu'il eſt fondé ſur le beſoin ; tandis que l'autre n'a pour objet qu'un inſipide amuſement, auquel l'ame n'a point de part. Ces habitudes pueriles ne durent que par le déſœuvrement, & n'ont de force que par le vide de la tête : & le goût pour les magots, & le culte des idoles, l'*Attachement* en un mot aux choſes inanimées, n'eſt-il pas le dernier degré de ſtupidité ? Cependant que de créateurs d'idoles & de magots dans ce monde ! que de gens adorent l'argile qu'ils ont pétrie ! combien d'autres ſont amoureux de la glèbe qu'ils ont remuée !

Il s'en faut donc bien que tous les *Attachements* viennent de l'ame, & que la faculté de pouvoir s'*attacher* ſuppoſe néceſſairement la puiſſance de penſer & de réfléchir : puiſque c'eſt lorſqu'on penſe & qu'on réfléchit le moins, que naiſſent la plupart de nos *Attachements* ; que c'eſt encore faute de penſer & de réfléchir, qu'ils ſe confirment & ſe tournent en habitude ; qu'il ſuffit que quelque choſe flatte nos ſens, pour que nous l'aimions ; & qu'enfin il ne faut que s'occuper ſouvent & long temps d'un objet, pour s'en faire une idole.

Mais l'*Amitié* ſuppoſe cette puiſſance de réfléchir ; c'eſt de tous les *Attachements* le plus digne de l'homme, & le ſeul qui ne le dégrade point. L'*Amitié* n'émane que de la raiſon, l'impreſſion des ſens n'y fait rien. C'eſt l'ame de ſon ami qu'on aime : & pour aimer une ame, il faut en avoir une ; il faut en avoir fait uſage, l'avoir connue, l'avoir comparée & trouvée de niveau à ce que l'on peut connoître de celle d'un autre. L'*Amitié* ſuppoſe donc, non ſeulement le principe de la connoiſſance, mais l'exercice actuel & réfléchi de ce principe.

Ainſi, l'*Amitié* n'appartient qu'à l'homme, & l'*Attachement* peut appartenir aux animaux. Le ſentiment ſeul ſuffit pour qu'ils s'*attachent* aux gens qu'ils voient ſouvent, à ceux qui les ſoignent, qui les nourriſſent, *&c* ; le ſeul ſentiment ſuffit encore pour qu'ils s'*attachent* aux objets dont ils ſont forcés de s'occuper : l'*Attachement* des mères pour leurs petits ne vient que de ce qu'elles ont été fort occupées à les porter, à les produire, à les débarraſſer de leurs envelopes, & qu'elles le ſont encore à les allaiter : & ſi, dans les oiſeaux, les pères ſemblent avoir quelque *Attachement* pour leurs petits, & paroiſſent en prendre ſoin comme les mères ; c'eſt qu'ils ſe ſont occupés comme elles de la conſtruction du nid, c'eſt qu'ils l'ont habité, c'eſt qu'ils y ont eu du plaiſir avec leurs femelles, dont la chaleur dure encore long temps après qu'elles ont été fécondées : au lieu que, dans les autres eſpèces d'animaux, où la ſaiſon des amours eſt fort courte, où paſſé cette ſaiſon rien n'*attache* plus les mâles à leurs femelles, où il n'y a point de nid, point d'ouvrage à faire en commun, les pères ne ſont pères que comme on l'étoit à Sparte & n'ont aucun ſouci de leur poſtérité. (*M.* DE BUFFON.)

* ATTACHEMENT, ATTACHE, DÉVOUEMENT. *Syn.*

Quoique le mot d'*Attachement* puiſſe quelquefois s'appliquer en mauvaiſe part, il eſt pourtant mieux placé que les deux autres à l'égard d'une paſſion honnête & modérée : on a de l'*Attachement* à ſon devoir ; on en a pour un ami, pour ſa famille, pour une femme d'honneur qu'on eſtime. Celui d'*Attache* convient mieux lorſqu'il eſt queſtion d'une paſſion moins approuvée ou pouſſée à l'excès : on a de l'*Attache* au jeu ; on en a pour une maitreſſe, quelquefois même pour un petit animal. Le mot de *Dévouement* eſt d'uſage pour marquer une parfaite diſpoſition à obéir en tout ; on eſt *dévoué* à ſon prince, à ſon maitre, à ſon bienfaiteur, à une dame qui a acquis ſur nous un empire abſolu. Les deux premiers expriment de la ſenſibilité & de la tendreſſe ; ils entrent ſouvent dans le langage du cœur : le dernier marque de la docilité & du reſpect ; il appartient au langage du courtiſan.

On dit de l'*Attachement*, qu'il eſt ſincère; de

l'*Attache*, qu'elle eſt forte; & du *Dévouement*, qu'il eſt ſans réſerve. L'un nous unit à ce que nous eſtimons. L'autre nous lie à ce que nous aimons. Le troiſième enfin nous ſoumet à la volonté de ceux que nous déſirons ſervir.

Les mœurs de notre ſiècle ont banni des lois de l'amitié tout *Attachement* contraire aux intérêts. On n'oſeroit pas non plus, ſans rougir, faire paroître beaucoup d'*Attache* en amour; mais on craindroit de n'y pas paroître heureux. La paſſion la plus délicate du temps, eſt de ſe *dévouer* aux perſonnes dont on attend ſa fortune.

La vie ne ſauroit être gracieuſe ſans quelque *Attachement*. Une forte *Attache* fait également ſentir des plaiſirs vifs & des chagrins piquants. Il eſt difficile de plaire aux princes ſans un entier *Dévouement* à toutes leurs volontés. (*L'abbé* GIRARD.)

ATTENTION, ſ. f. (*Belles-Lettres.*) C'eſt une action de l'eſprit qui fixe la penſée ſur un objet & l'y attache; au contraire de la diſſipation, qui la dérobe à elle-même; de la rêverie, qui la laiſſe aller au haſard ſur mille objets, dont aucun ne l'arrête; & de la diſtraction, qui l'emporte loin de l'objet qui la doit occuper.

L'*Attention* donne à l'eſprit une fécondité ſurprenante & bien ſouvent ineſpérée: c'eſt peut-être le plus grand ſecret de l'art, le plus grand moyen du génie. Ce que tout le monde apperçoit d'un coup d'œil dans la nature, n'a rien de piquant dans l'imitation: le charme de celle-ci conſiſte à nous frapper de mille traits intéreſſants qui nous avoient échapé; c'eſt l'*Attention* qui les ſaiſit, & qui, changée en habitude, diſtingue le coup-d'œil pénétrant de l'artiſte, du regard diſtrait, vague, & confus de la multitude.

Il n'eſt pas bien décidé que le poète, dont les peintures vous raviſſent par la nouveauté des détails & leur vérité ſingulière, ſoit né avec plus de talent que vous pour imiter la nature: vous l'auriez peinte comme lui, ſi vous l'aviez étudiée avec la même *Attention* que lui: mais tandis que vos yeux ſe promènent ſans réflexion, comme ſans deſſein, ſur ce qui ſe paſſe autour de vous; les ſiens ne ceſſent d'épier la nature, & d'obſerver ce qui lui échape de ſingulier & de piquant.

Lorſque l'*Attention* ſe porte ſur ce qui ſe paſſe au dedans de nous-mêmes, elle s'appelle *Réflexion:* & lorſque la *Réflexion* eſt profonde & long-temps fixe, elle s'appelle *Méditation;* c'eſt la ſource des grandes penſées. C'eſt en creuſant, que le génie s'enrichit des tréſors cachés dans les entrailles de la nature, ſemblable au chêne que nous peint Virgile, qui, plus il étend ſes racines, plus il élève ſes rameaux. *Voyez* APPLICATION, MÉDITATION, CONTENTION. (*M.* MARMONTEL.)

* ATTENTION, EXACTITUDE, VIGILANCE. *Syn.*

L'*Attention* fait que rien n'échappe. L'*Exactitude* empêche qu'on n'omette la moindre choſe. La *Vigilance* fait qu'on ne néglige rien.

Il faut de la préſence d'eſprit pour être *attentif*, de la mémoire pour être *exact*, & de l'action pour être *vigilant.*

Chez les romains, un même homme étoit magiſtrat *attentif*, ambaſſadeur *exact*, & capitaine *vigilant.*

Un ſage miniſtre a de l'*Attention* à ne former ou à n'adopter que des projets avantageux à l'État, de l'*Exactitude* pour en prévenir tous les inconvénients, & de la *Vigilance* pour en procurer le ſuccès.

L'auteur, pour bien écrire, doit être également *attentif* aux choſes qu'il dit & aux termes dont il ſe ſert; afin qu'il y ait du vrai & du goût dans ſes ouvrages. Le commiſſionnaire, pour bien exécuter, doit être *exact* dans le temps comme dans la manière de faire les choſes; afin que tout ſoit fait à propos & comme on le ſouhaite. Le Général d'armée doit être *vigilant* ſur les marches des ennemis & ſur les ſiennes; afin de profiter des avantages & de ne pas manquer l'occaſion.

Il eſt du devoir de tous les paſteurs, d'avoir de l'*Attention* à procurer l'avantage ſpirituel de leurs troupeaux, de l'*Exactitude* à les inſtruire des vérités ſalutaires de l'Évangile, & de la *Vigilance* pour les préſerver du crime & de l'erreur. Mais il eſt de la pratique de quelques-uns de n'être *attentifs* qu'à augmenter leur revenu temporel & particulier, de n'être *exacts* qu'à ſe faire payer leurs dîmes ou leur honoraire, & de n'être *vigilants* que pour la conſervation de leurs droits & de leurs prérogatives.

Nous devons avoir de l'*Attention* à ce qu'on nous dit, de l'*Exactitude* dans ce que nous promettons, & de la *Vigilance* ſur ce qui nous eſt confié.

L'homme ſage eſt *attentif* à ſa conduite, *exact* à ſes devoirs, & *vigilant* ſur ſes intérêts.

Une femme coquette n'eſt *attentive* qu'à ſon miroir, *exacte* qu'à ſa toilette, & *vigilante* que ſur ſa parure. (*L'abbé* GIRARD.)

ATTÉNUER, BROYER, PULVÉRISER. *Synonymes.*

Le premier ſe dit des fluïdes condenſés, coagulés; les deux autres, des ſolides: dans l'un & l'autre cas, on diviſe en molécules plus petites, & l'on augmente les ſurfaces. La différence qu'il y a entre *Broyer* & *Pulvériſer*; c'eſt que *Broyer* marque l'action, & que *Pulvériſer* en marque l'effet.

Il faut fondre & diſſoudre pour *atténuer*; il faut agir avec force pour *broyer*; & il faut *broyer* pour *Pulvériſer.* (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) ATTRACTION. ſ. f. Action d'attirer. Influence qui attire.

Dans le langage grammatical, l'*Attraction* eſt une

une opération par laquelle l'Uſage introduit dans un mot un élément qui n'y étoit pas originairement, mais que l'homogénéité d'un autre élément préexiſtant ſemble y avoir *attiré*. Cette introduction ſe fait de deux manières ; ou en mettant le nouvel élément à la place de l'ancien, ou en joignant le nouveau avec l'ancien.

La première manière eſt la ſource du Métaplaſme que je nomme *Commutation* (*Voyez* ce mot) : & c'eſt en effet par *Attraction*, que nous avons mis la labiale *b* pour la labiale *m* dans *marbre*, du latin *marmor ;* la labiale *v* pour la labiale *p* dans *rave*, *couvrir*, des mots latin *rapa*, *cooperire* : c'eſt auſſi par *Attraction* que deux conſonnes étant conſécutives, ſi la ſeconde eſt forte & la première foible, la ſeconde fait changer la première en forte ; & au contraire, ſi la ſeconde eſt foible & la première forte, la ſeconde fait affoiblir la première : nous écrivons *obtus*, *abſent*, & nous prononçons *optus*, *apſent* ; au contraire, nous écrivons *presbytère*, *disjoindre*, & nous prononçons *prezbytère*, *dizjoindre*.

C'eſt par une *Attraction* de même eſpèce, que la conſonne finale de pluſieurs particules prépoſitives ſe change en d'autres conſonnes dans la compoſition. Ainſi, le *d* de *ad* ſe change en *c* dans *acclamo*, *acclivis*, *accolo*, *accubo ;* en *f* dans *affero*, *affigo*, *affligo*, *affundo ;* en *g* dans *aggero*, *agglomero*, *aggredior ;* en *l* dans *allabor*, *allego*, *allicio*, *alloquor*, *alludo ;* en *n* dans *annitor*, *annominatio* ; *annuo* ; en *p* dans *appareo*, *appeto*, *appingo*, *applaudo*, *appono*, *approbo ;* en *s* dans *aſſequor*, *aſſideo*, *aſſumo ;* en *t* dans *attaceo*, *attendo*, *attineo*, *attollo*, *attraho*, *attumulo*. Les particules prépoſitives *com*, *in*, *ex*, &c. ſubiſſent de pareils changements par l'*Attraction* de la conſonne ſuivante.

La ſeconde manière dont l'*Attraction* opère eſt une des ſources de l'*Épenthèſe* (*Voyez* ce mot) : c'eſt ainſi que le *m* final de *am* & de *com* ont *attiré* le *b* dans *ambire* & *comburere*, compoſés de *am* & de *ire*, de *com* & de *urere ;* c'eſt ainſi que le *m* des mots latins *humilis*, *numerus*, *homo*, ont *attiré* le *b* dans les mots françois *humble*, *nombre*, & dans le mot eſpagnol *hombre*.

Il y a entre les éléments de la parole une ſorte d'affinité & d'analogie, qui laiſſe ſouvent entre eux aſſez peu de différence, parce qu'il y en a bien peu entre les diſpoſitions de l'organe ou entre les mouvements des parties organiques qui les produiſent : & c'eſt cette affinité qui eſt le principe & la ſource de l'*Attraction*.

M. du Marſais (*voyez* FIGURE) regarde auſſi comme un effet de l'*Attraction*, cette figure prétendue par laquelle « la vûe de l'eſprit tourné » vers un certain mot, fait ſouvent donner une ter» minaiſon ſemblable à un autre mot qui a relation » à celui-là : c'eſt ainſi, dit-il, qu'Horace, dans » l'Art poétique (372), a dit, *Mediocribus eſſe* » *poëtis non homines*, *non dî... conceſſére* ; où » l'on voit que *mediocribus* eſt *attiré* par *poëtis*. »

J'avoue que *mediocribus* eſt, non pas *attiré*, mais exigé par *poëtis*, comme la forme de tout adjectif eſt exigée par le nom ſon corrélatif; mais ceci eſt ſimplement la concordance qui réſulte du principe d'identité. Qu'on faſſe naturellement la conſtruction de ce paſſage, & qu'on l'explique littéralement, on verra qu'il n'y a pas la moindre trace de figure : *Non homines*, *non dî conceſſére eſſe poëtis mediocribus* (Ni les hommes, ni les dieux n'ont permis l'être aux poètes mèdiocres) ; il n'y a point là d'*Attraction*, il n'y a que concordance ordinaire. (*M.* BEAUZÉE.)

*ATTRAITS, APPAS, CHARMES. *Syn.*

Outre l'idée générale qui rend ces mots ſynonymes, il leur eſt encore commun de n'avoir point de ſingulier dans le ſens dans lequel ils ſont pris ici, c'eſt à dire, lorſqu'ils ſont employés pour marquer le pouvoir qu'a ſur le cœur la beauté, l'agrément, & tout ce qui plaît. A l'égard de leurs différences, il me ſemble qu'il y a quelque choſe de plus naturel dans les *Attraits ;* quelque choſe qui tient plus de l'art dans les *Appas* ; quelque choſe de plus fort & de plus extraordinaire dans les *Charmes*.

Les *Attraits* ſe font ſuivre. Les *Appas* nous engagent. Les *Charmes* nous entraînent.

Le cœur de l'homme n'eſt guère ferme contre les *Attraits* d'une jolie femme ; il a bien de la peine à ſe défendre des *Appas* d'une coquette ; & il lui eſt impoſſible de réſiſter aux *Charmes* d'une Beauté bienfaiſante.

Les dames ſont toujours redevables de leurs *Attraits* & de leurs *Charmes* à l'heureuſe conformation de leurs traits ; mais elles prennent quelquefois leurs *Appas* ſur leur toilette.

Je ne ſais ſi ce que je vas dire ſera goûté de tout le monde ; mais je ſens cette diſtinction, que je livre au jugement du lecteur : & peut-être lui paroitra-t-il comme à moi, que les *Attraits* viennent des grâces ordinaires que la nature diſtribue aux femmes, avec plus ou moins de largeſſe aux unes qu'aux autres, & qui ſont l'appanage commun du ſexe ; que les *Appas* viennent de ces grâces cultivées que forme un fidèle miroir conſulté avec attention, & qui ſont le travail entendu de l'art de plaire ; que les *Charmes* viennent de ces grâces ſingulières que la nature donne comme un préſent rare & précieux, & qui ſont des biens particuliers & perſonnels.

Des défauts qu'on n'avoit pas d'abord remarqués & qu'on ne s'attendoit pas à trouver, diminuent beaucoup les *Attraits*. Les *Appas* s'évanouiſſent, dès que l'artifice s'en montre. Les *Charmes* n'ont plus d'effet, lorſque le temps & l'habitude les ont rendus trop familiers ou en ont uſé le goût.

C'eſt ordinairement par les brillants *Attraits* de la beauté que le cœur ſe laiſſe attaquer ; enſuite les *Appas*, étalés à propos, achèvent de le ſoumettre à l'empire de l'amour : mais s'il ne trouve des

Charmes ſecrets, la chaîne n'eſt pas de longue durée.

Ces mots ne ſont pas ſeulement d'uſage à l'égard de la beauté & des organes du ſexe; ils le ſont encore à l'égard de tout ce qui plaît. Alors ceux d'*Attraits* & de *Charmes* ne s'appliquent qu'aux choſes qui ſont ou qu'on ſuppoſe être aimables en elles-mêmes & par leur mérite : au lieu que celui d'*Appas* s'applique quelquefois à des choſes qui ſont & qu'on avoue même haïſſables, mais qu'on aime malgré ce qu'elles ſont, ou auxquelles les reſſorts ſecrets du tempérament nous contraignent de livrer nos actions, ſi la raiſon en défend notre cœur.

La vertu a des *Attraits*, que les plus vicieux ne peuvent s'empêcher de ſentir. Les biens de ce monde ont des *Appas*, qui font que la cupidité triomphe ſouvent du devoir. Le plaiſir a des *Charmes*, qui le font rechercher partout, dans la vie retirée comme dans le grand monde, par le philoſophe comme par le libertin, dans l'école même de la mortification comme dans celle de la volupté; c'eſt toujours lui qui fait le goût & qui décide du choix.

On dit, de grands *Attraits*, de puiſſants *Appas*, & d'invincibles *Charmes*.

L'honneur a de grands *Attraits* pour les belles ames. La fortune a de puiſſants *Appas* pour tout le monde. La gloire a des *Charmes* invincibles pour les cœurs ambitieux.

Les plus grands *Attraits* ſe trouvent toujours dans l'objet de la paſſion dominante. Les *Appas* les plus puiſſants ne ſont pas ceux qui ſont étalés avec le plus d'oſtentation. Les *Charmes* ne deviennent véritablement invincibles, que par la ſolidité du mérite & la force du goût. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) ATTRIBUT, ſ. m. L'analyſe réduit à deux parties intégrantes la matière grammaticale de la propoſition, ſavoir le ſujet & l'*Attribut*. Quand on dit, *Dieu eſt juſte;* le ſujet de cette propoſition eſt *Dieu*, les deux autres mots *eſt juſte* en conſtituent l'*Attribut*. Ainſi, l'*Attribut* eſt la partie de la propoſition qui exprime l'exiſtence intellectuelle du ſujet ſous telle ou telle relation à quelque modification ou manière d'être. *Voyez* PROPOSITION. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) AU. Cet aſſemblage de voyelles repréſente quelquefois les deux voix dont elles ſont primitivement les ſignes; & d'autres fois elles ne repréſentent qu'une voix ſimple, qui n'eſt ni l'une ni l'autre.

I. Quand les deux voix élémentaires ſont repréſentées par cet aſſemblage, elles peuvent ſe prononcer ou en deux ſyllabes ou en une ſeule diphthongue.

1°. Si les deux voyelles conſtituent deux ſyllabes, la dièrèſe doit en être le ſigne naturel; comme dans *Saül*, *Danaüs*, *Archelaüs*, les diſciples d'*Emmaüs*.

2°. Les deux voyelles *au* n'annoncent jamais une diphthongue dans l'Orthographe françoiſe : mais cette diphthongue eſt connue dans la langue allemande, comme dans le mot *frau* (dame); on la prononce auſſi dans la langue italienne, quoiqu'elle s'y écrive par *ao*, comme *frà-Paolo* (frere Paul), le Général *Paoli*. Il y a grande apparence que les latins prononçoient auſſi cette diphthongue, comme les allemands & les italiens la prononcent encore dans les mots *autem*, *fraus*, *gaudeo*, *laudo*, *Paulus*, *taurus*, &c.

II. L'uſage le plus fréquent que nous faſſions en françois de ce caractère double, c'eſt pour repréſenter la voix labiale dont le ſigne ordinaire & ſimple eſt *o;* & dans la prononciation la ſeule différence entre *au* & *o* conſiſte en ce que *au* eſt plus grave & plus long, & *o* plus aigu & plus bref.

En rigueur, cet uſage de *au* pour *o* paroît nuiſible ou du moins ſuperflu. Cependant il eſt juſte d'obſerver qu'il a, dans notre Orthographe, une utilité qui n'eſt pas ſans mérite : c'eſt qu'il conſerve les traces de l'étymologie, non ſeulement de celle qui va puiſer dans l'hébreu, le grec, ou le latin; mais de celle qui conſtate l'analogie nationale, & qui conſerve aux mots d'une même famille des caractères communs pour atteſter la ſignification primitive qui leur eſt commune. C'eſt pour conſerver l'*a* des mots primitifs, en en changeant toutefois la prononciation en *ô*, que nous ſubſtituons, par exemple, la lettre *u* à la lettre *l*, ſoit dans les mots que nous empruntons des étrangers, ſoit dans les nôtres mêmes.

Par rapport aux mots empruntés, nous diſons *faux* de *falſus*, *chaud* de *caldus*, *chaux* de *calx*, *chaume* de *calamus*, *faulx* de *falx*, *haut* du latin *altus* ou plus tôt du celtique *alt*, *paume* de *palma*, *ſauter* de *ſaltare*, *aube* de *alba*, *autrui* du latin *alter* ou du grec ἀλλότριος, &c.

Dans la génération même des mots de notre langue, rien de plus commun que cette métamorphoſe; nous tirons *il faut* de *falloir*, *faute* de *faillir*, *ſaunier* de *ſaler :* la plupart des noms & des adjectifs maſculins en *al* ou en *ail* font le pluriel en *aux*; *animal*, *animaux*; *fanal*, *fanaux*; *travail*, *travaux*; *émail*, *émaux*; *général*, *généraux*, *provincial*, *provinciaux*, &c.

Au, que je dois remarquer ici comme mot, eſt lui-même formé, par contraction, des mots *à le*, qu'on a d'abord rapprochés *ale*, puis fondus en un ſeul mot *al; al temps Innocent III* (au temps d'Innocent III), *al départir* (au départ). En ſuivant l'analogie, nous diſons *aux* pour *à les : au roi*, *aux rois*; *au héros*, *aux heros*; *aux animaux*, *aux hiſtoires*, *aux enfants*, *aux reines*, &c. *Voy.* EAU. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) AUCUN, E. Article partitif indéfini. *Aucun* & *Quelque* déſignent les individus comme indéterminés à tous égards : il ſemble toutefois que *Quelque* les déſigne plus vaguement, & laiſſe ſubſiſter la poſſibilité d'un choix; & qu'*Aucun* a un ſens plus reſtreint, plus excluſif, & moins vague.

Si j'apprends que vous ayez tenu aucun *propos ſur mon compte.* Quelque *paſſion ſecrète fut la cauſe & le principe de cette révolution.*

Cette différence au ſurplus eſt aſſez conforme à l'étymologie de l'un & de l'autre. *Quelque* me paroît venir du latin *Qualiscunque*, traduit ſimplement dans *Quelconque* & ſyncopé dans *Quelque*. Pour *Aucun*, il vient de l'italien *Alcuno*, en changeant *al* en *au* ſelon notre coutume; & *Alcuno* paroît composé de *Aliquis unus* : or *Aliquis* eſt à peu près l'équivalent de notre *Quelque*, & *unus* y ajoûte l'idée de préciſion & d'excluſion, qui diſtingue *Aucun* de *Quelque*, & qui lui fait ſignifier à peu près *Un quel qu'il ſoit.*

De là vient qu'*Aucun* avec une négation rend la propoſition auſſi univerſelle que *Nul*, exclut le pluriel comme *Nul*, & qu'à cet égard c'eſt preſque la même choſe de dire, Aucun *ſoldat n'a paru*, ou Nul *ſoldat n'a paru* ; parce que la première phraſe ſignifie à la lettre, *Un ſoldat, quel qu'il fût, n'a paru*, ce qui eſt préciſément le ſens de la ſeconde. Mais avec la négation même, *Quelque* conſerve toujours le ſens partitif; & l'on ne parle en effet que d'un ſoldat vaguement déſigné, quand on dit, Quelque *ſoldat n'a point paru*, ou en interrogeant, ce qui équivaut à une négation, Quelque *ſoldat a-t-il paru?* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) AUGMENT, ſ. m. Ce terme, particulièrement propre à la Grammaire grèque, pourroit auſſi être employé dans la Grammaire des langues orientales & de la langue latine. On entend par *Augment*, une augmentation réelle qui ſe fait au commencement du verbe en quelques uns de ſes temps, relativement à la première perſonne ſingulière du préſent indéfini de l'Indicatif, qui eſt le thême ou la première poſition du verbe.

Il y a deux ſortes d'*Augments* : l'un *ſyllabique*, qui ſe fait par une augmentation de ſyllabes, & qui eſt ſpécialement propre aux verbes commençant par une conſonne; l'autre *temporel*, qui ſe fait par une augmentation de temps dans la prononciation, c'eſt à dire, par une augmentation de quantité, & qui eſt ſpécialement propre aux verbes commençant par une voyelle.

I. L'*Augment ſyllabique* eſt, ſelon la différence des temps où il a lieu, ſimple, double, ou triple.

1. L'*Augment ſyllabique ſimple* ſe fait par l'addition d'un ε au commencement du mot; & il a lieu pour les trois temps de l'Indicatif qu'on nomme l'Imparfait & les deux Aöriſtes. *Prés.* τύπτω (je frape):

Voix active.	*Imparf.* ἔ-τυπτον;	*Aör.* 1. ἔ-τυψα,	*Aör.* 2. ἔ-τυπον:
Voix moyenne.	ἐ-τυπτόμην;	ἐ-τυψάμην;	ἐ-τυπόμην:
Voix paſſive.	ἐ-τυπτόμην;	ἐ-τύφθην;	ἐ-τύπην.

2. L'*Augment ſyllabique double* ſe fait par l'addition de la première conſonne du thême avant l'ε de l'*Augment* ſimple; & il a lieu pour le Prétérit indéfini de tous les modes, & pour le Paulo-poſt-futur par tout où il ſe trouve dans la voix paſſive. *Prés.* τύπτω; *Imparf.* ἔ-τυπτον:

		Indic.	*Imper.*	*Optat.*	*Subj.*	*Infin.*	*Participe.*
V. act.	*Prét.*	τέ-τυφα;	τέ-τυφε;	τε-τύφοιμι;	τε-τύφω;	τε-τυφέναι;	τε-τυφώς:
V. moy.	*Prét.*	τέ-τυπα;	τέ-τυπε;	τε-τύποιμι;	τε-τύπω;	τε-τυπέναι;	τε-τυπώς:
V. paſſ.	*Prét.*	τέ-τυμμαι;	τέ-τυψω;	....	......	τε-τύφθαι;	τε-τυμμένος:
	P. P. Fut.	τε-τύψομαι;	....	τε-τυψοίμην;	......	τε-τύψεσθαι;	τε-τυψόμενος.

Si la première conſonne du thême eſt une aſpirée, on ne met que la ténue correſpondante avant l'ε de l'*Augment* ſimple.

Φαίνω	(je brille):	πέ-φαγκα,	πέ-φαγκε,	πε-φάγκοιμι,	&c.
Χαίρω	(je me réjouïs):	κέ-χαρκα,	κέ-χαρκε,	κε-χάρκοιμι,	&c.
Θείνω	(j'aiguillonne):	τέ-θαγκα,	τέ-θαγκε,	τε-θάγκοιμι,	&c.

3. L'*Augment ſyllabique triple* ſe fait par l'addition de l'ε avant l'*Augment* double; & il a lieu ſeulement pour le temps de l'Indicatif qu'on nomme Plus-que-parfait, & que je nomme Prétérit antérieur.

	Prét. Indic.	*Pl. q. Parf.* *actif.*	*moyen.*	*paſſif.*
Τύπτω	τέ-τυφα:	ἐτε-τύφειν;	ἐτε-τύπειν;	ἐτε-τύμμην:
Φαίνω	πέ-φαγκα:	ἐπε-φάγκειν;	ἐπε-φάνειν;	ἐπε-φάμμην:
Χαίρω	κέ-χαρκα:	ἐκε-χάρκειν;	ἐκε-χάρειν;	ἐκε-χάρμην:
Θείνω	τέ-θαγκα:	ἐτε-θάγκειν;	ἐτε-θίκειν;	ἐτε-θάμην.

Il faut obſerver qu'on ne met que l'*Augment* ſimple dans tous les temps, s'il ſe trouve long par poſition: & il eſt long par poſition; 1°. s'il eſt ſuivi d'une conſonne redoublée, comme il arrive aux verbes qui commencent par ῥ, parce que cette lettre ſe redouble après l'*Augment* ſimple; 2°. s'il eſt ſuivi de deux conſonnes qui ne ſoient pas une muette & une liquide; 3°. s'il eſt ſuivi d'une conſonne double.

Ῥίπτω (je jette):	ἔῤῥιπτον (je jetois);	ἔῤῥιφα (j'ai jeté);	ἐῤῥίφειν (j'avois jeté).
Σπείρω (je sème):	ἔσπειρον (je ſemois);	ἔσπαρκα (j'ai ſemé);	ἐσπάρκειν (j'avois ſemé).
Ψεύδω (je trompe):	ἔψευδον (je trompois);	ἔψευκα (j'ai trompé);	ἐψεύκειν (j'avois trompé).

Toutefois si le verbe commence par une muette & une liquide, alors on regarde l'*Augment* simple comme une voyelle douteuse; & quelquefois on garde cet *Augment* partout, quelquefois aussi on fait usage dans les temps convenables de l'*Augment* double ou triple. On sait que les lettres liquides sont λ, μ, ν, ρ : on traite sur le même pied les verbes qui commencent par κλ, πλ, μν.

II. L'*Augment temporel* se fait par le changement de la voyelle ou de la diphthongue qui commence le thême, en une autre voyelle ou diphthongue plus longue; & cet *Augment* est le même dans tous les temps qui en reçoivent.

Mais ce changement n'a lieu que pour les verbes qui commencent par l'une des voyelles ou des diphthongues muables qui suivent; & elles se changent comme il est indiqué.

	Muables.			*Prés.*		*Imparf.*	*Prét.*	
Les voyelles	α	se changent en	η.	ἀνύω	(j'achève):	ἤνυον;	ἤνυκα;	&c.
	ε		η.	ἐρύω	(je tire):	ἤρυον;	ἤρυκα;	&c.
	ο		ω.	ὀρέγω	(je présente):	ὤρεγον;	ὤρεκα;	&c.
Les diphthongues	αι		ῃ.	αἰτέω	(je demande):	ᾔτεον;	ᾔτεκα;	&c.
	αυ		ηυ.	αὐξάνω	(j'augmente):	ηὔξανον;	ηὔξακα;	&c.
	οι		ῳ.	οἰκίζω	(j'habite):	ᾤκιζον;	ᾤκικα;	&c.

Pour les verbes qui commencent par les voyelles ou les diphthongues immuables η, ω, ι, υ, ει, ευ, ου; la langue commune n'y admet aucun changement à titre d'*Augment*.

	Immuables.	*Prés.*		*Imparf.*	
Voyelles	η.	ἠχέω	(je résonne);	ἤχεον;	&c.
	ω.	ὤθω	(je pousse);	ὦθον;	&c.
	ι.	ἰξεύω	(je chasse aux oiseaux);	ἴξευον;	&c.
	υ.	ὑβρίζω	(j'insulte;	ὕβριζον;	&c.
Diphthongues	ει.	εἰκάζω	(j'assimile);	εἴκαζον;	&c.
	ευ.	εὐθύνω	(je dirige);	εὔθυνον;	&c.
	ου.	οὐτάζω	(je blesse);	οὔταζον;	&c.

Il y a sur ces règles de l'*Augment* quelques exceptions, dont l'usage donnera la connoissance, mais dont le détail ne doit point entrer dans le plan de cet ouvrage : j'observerai seulement que, dans les verbes composés de tout autre mot que d'une préposition, on suit pour l'*Augment*, soit syllabique soit temporel, les mêmes règles que pour les verbes simples; & qu'à l'égard des verbes composés d'une préposition, le grand nombre prennent l'*Augment* du simple après la préposition, plusieurs avant, & quelques-uns avant & après.

On trouve dans quelques verbes latins des traces de l'affinité de cette langue avec la grèque, par les deux espèces d'*Augment*. *Vĕnio*, dont la première est brève, fait aux prétérits *vēni*, *vēneram*, *vēnero*, *vēnerim*, *vēnissem*, *vēnisse*, dont la première est longue; & c'est un véritable *Augment temporel*. Les verbes *cado*, *cædo*, *cano*, *do*, *dedo*, *disco*, *fallo*, *mordeo*, *pango*, *pario*, *pedo*, *pello*, *pendeo* & *pendo*, *posco*, *spondo*, *sto*, *tango*, *tondeo*, *tundo*, font au Prétérit indéfini de l'Indicatif, d'où se forment régulièrement tous les autres, *cecidi*, *cæcidi*, *cecini*, *dedi*, *dedidi*, *didici*, *fefelli*, *momordi*, *pepigi*, *peperi*, *pepedi*, *pepuli*, *pependi*, *poposci*, *spopondi*, *steti*, *tetigi*, *totondi*, *tutudi*; & ce sont des exemples de l'*Augment syllabique*.

Il n'y a donc, dans le latin, que les Prétérits qui soient susceptibles d'*Augment* : c'est un juste fondement pour en conclure que l'*Augment* est, dans cette langue, un signe d'antériorité. Mais une langue dérivée d'une autre n'a pas d'autres vûes à son origine que celles de la langue dont elle descend, & dont elle ne diffère d'abord que par des altérations légères dans le matériel de quelques mots : les verbes latins, par exemple, qui ont des Prétérits sans *Augment*, sont de l'espèce altérée; mais ceux qui ont des *Augments*, sont les restes de la première langue, & les témoins de l'identité de la source & des vûes communes. L'*Augment* est donc aussi en grec un caractère d'antériorité. C'est tout ce qu'il en faut conclure : car il y a aussi une idée d'antériorité dans les Présents antérieurs, *amabam*, *eram*, &c; & ces temps ne sont pas des Prétérits, quoiqu'on les ait nommés Prétérits. *Voyez* TEMPS.

En grec, l'*Augment simple* du Présent antérieur semble marquer uniquement l'antériorité de l'époque, puisqu'il n'y a d'antérieur que l'époque : ἔτυπτον, *verberabam*.

L'*Augment double* semble indiquer l'antériorité de l'existence à l'égard de l'époque : τέτυφα, *verberavi*.

L'*Augment triple* marque la double antériorité, celle de l'existence & celle de l'époque ἐτετύφειν, *verberaveram*.

Remarquez qu'à l'*Augment double*, qui marque l'antériorité d'existence, on ne fait qu'ajouter l'*Augment simple* pour marquer l'antériorité de l'époque, de même qu'au présent antérieur : cet *Augment simple* ne marque donc en effet, dans les Aoristes, que l'antériorité de l'époque; & les grammairiens ont eu tort de les traduire comme des Prétérits. *Voyez* AORISTE. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) AUGMENTATIF, VE. adj. Qui sert à augmenter. L'Usage a introduit dans plusieurs langues une manière de transformer certains noms, par l'addition de quelques lettres ou de quelques syllabes, qui ajoûtent à l'idée primitive du nom une idée accessoire d'augmentation : ces noms ainsi métamorphosés sont appelés noms *augmentatifs*, parce qu'ils servent à augmenter l'idée primitive. Les italiens & les espagnols en font grand usage.

I. Les italiens ont trois terminaisons *augmentatives*; *otto*, *one*, & *accio* : les deux premières font prendre le nom en bonne part, *otto* dans le moral, *one* dans le physique; & la dernière, *accio*, indique ordinairement une idée accessoire de mépris : toutes trois se mettent à la place de la dernière voyelle du nom primitif. Ainsi, de *vecchio* (vieillard) on forme *vechiotto* (vieillard vénérable), *vecchione* (grand vieillard), & *vecchiaccio* (vieillard méprisable, méchant vieillard).

Ces trois terminaisons n'ont pas lieu à l'égard des noms qui ne prêtent pas au sens moral. La terminaison *one* fait des noms masculins, quoique le primitif soit féminin; mais l'autre terminaison est *accio* ou *accia*, selon le genre du primitif. Ainsi, de *Cappello*, n. m. chapeau, on forme *cappellone*, n. m. (gros *ou* grand chapeau); *cappellaccio*, n. m. (grand vilain chapeau) : de *Camera*, n. f. (chambre), on forme *camerone*, n. m. (grande chambre); *cameraccia*, n. f. (grande vilaine chambre.)

II. Les espagnols ont quatre terminaisons *augmentatives*; savoir *azo*, *acho*, *asco*, & *on* pour le masculin, *ona* pour le féminin. Ainsi, de *Asno* (âne), vient *asnazo* (grand âne, au propre & au figuré); de *Hombre* (homme) vient *hombrazo* ou *hombron* (grand homme), *hombracho* (gros homme); de *Mugere* (femme), vient *mugerona* (grande femme; de *Peña* (roche), vient *peñasco* grande roche, rocher); de *Beço* (lèvre d'en bas), vient *beçacho* (grande lèvre.)

Lancelot regarde comme des *Augmentatifs* les mots grecs & latins χείλωνας, *labrones* (qui ont de grosses lèvres), βλεφάρωνας *silones* (qui ont de grands sourcils), *&c.* Ce ne sont que des adjectifs pris substantivement, & dérivés des noms βλέφαρον, *labrum* (lèvre), χεῖλος, *cilium* (poil de paupières), *&c*; comme si nous disions en françois *lévreux*, *paupiéreux*; & comme nous disons effectivement *nerveux* (qui a de bons nerfs), *membru* (qui a de gros membres), *pierreux* (où il y a beaucoup de pierres); *poreux* (qui a beaucoup de pores), *&c.* Retrouve-t-on dans tous ces mots l'idée qui caractérise les *Augmentatifs*? (*M.* Beauzée.)

(N.) AURICULAIRE, adj. Relatif à l'oreille. *Médecines auriculaires. Artère auriculaire. Témoin auriculaire. Confession auriculaire.*

Ce mot depuis quelque temps s'est introduit dans le langage grammatical. L'imperfection de notre alphabet nous ayant mis dans la nécessité d'adopter des combinaisons de voyelles pour représenter des voix simples; ces combinaisons, si semblables à celles qui représentent des diphthongues, ont aussi été nommées diphthongues. Mais les esprits, devenus plus difficiles depuis que la Philosophie fermente dans les têtes, ont senti le faux de cette dénomination : ces composés ne présentent qu'aux yeux une fausse apparence de diphthongues, & n'offrent à l'oreille que des voix simples; aulieu que les vraies diphthongues font entendre à l'oreille deux sons distincts & consécutifs en une seule émission. On a donc distingué les vraies diphthongues, comme dans *Dieu*, *bien*, *Guise* (ville), *bois*, par l'épithète d'*Auriculaires*; & les fausses, comme dans *trait*, *cœur*, *guise* (mode), *fou*, *maux*, par l'épithète d'*Oculaires*.

L'abbé Girard appelle encore les premières, *Syllabiques*; & les dernières, *Orthographiques*. (*M.* Beauzée.)

* AUSTÈRE, SÉVÈRE, RUDE. *Synonymes.*

L'*Austérité* est dans les mœurs; la *Sévérité*, dans les principes; & la *Rudesse*, dans la conduite. La vie des anciens anachorètes étoit *austère*; la Morale des apôtres étoit *sévère*, mais leur abord n'avoit rien de *rude*. La *Mollesse* est opposée à l'*Austérité*; le *Relâchement*, à la *Sévérité*; & l'*Affabilité*, à la *Rudesse*. (*M.* Diderot.)

(¶ On est *austère*, par la manière de vivre; *sévère*, par la manière de penser; *rude*, par la manière d'agir.

La mollesse est l'opposé de l'*Austérité* : il est rare de passer immédiatement de l'une à l'autre; une vie ordinaire & réglée tient le milieu entre elles. Le relâchement & la *Sévérité* sont deux extrêmes, dans l'un desquels on donne presque toujours; peu de personnes savent distinguer le juste milieu, qui consiste dans une connoissance exacte & précise de la loi. Les fades complaisances sont l'excès opposé aux manières *rudes*; les gens nés grossiers & d'une ame vile se dédommagent de l'un de ces excès, où leur intérêt les plonge envers ceux dont ils espèrent quelque avantage, par l'autre excès, où leur naturel les porte envers tous ceux dont ils croyent n'avoir pas besoin : mais la politesse à l'égard de tout le monde est le point de la bonne éducation.

Ce n'est que pour soi qu'on est *austère*; & l'on n'est *rude* que pour les autres; mais on peut être *sévère* pour soi & pour les autres.

Les saints se plaisent dans les exercices de l'*Austérité*; elle étoit autrefois le partage des cloîtres. Quelques casuistes affectent de se distinguer par une morale *sévère*; c'est une mode qu'on suivra jusqu'à ce que le goût en soit usé. Il y a des gens assez brutes pour confondre les mœurs *rudes* avec la noblesse des sentiments, & s'imaginer qu'une honnêteté soit une bassesse.

La vie *austère* consiste dans la privation des plaisirs & des commodités; on l'embrasse quelquefois par un goût de singularité, qu'on se représente comme un principe de religion. La Morale trop *sévère* peut,

également comme la Morale relâchée, nuire à la régularité des mœurs. Le commandement *rude* fait haïr le supérieur & ne rend pas l'obéissance plus prompte ni plus soumise.) (*L'abbé* GIRARD.)

AUTEUR, f. m. (*Belles-Lettres*) dans le sens propre, signifie celui qui crée ou qui produit quelque chose. Ce nom convient éminemment à Dieu, comme cause première de tous les êtres; aussi l'appelle-t-on l'*Auteur du monde*, l'*Auteur de l'univers*, l'*Auteur de la nature*.

Ce mot est latin, & dérivé, selon quelques-uns, d'*auctus*, participe d'*augeo*, (j'accrois). D'autres le tirent du grec αὐτὸς, *soi-même*, parce que l'*Auteur* de quelque chose que ce soit est censé la produire par lui-même.

On emploie souvent le mot d'*Auteur* dans le même sens qu'*Inventeur*. Polydore-Virgile a composé huit livres *sur les Auteurs ou inventeurs des choses*. On dit qu'Otto de Guerick est *Auteur* de la machine pneumatique: on regarde Pythagore comme l'*Auteur* du dogme de la Métempsycose; mais il est probable qu'il l'avoit emprunté des gymnosophistes, avec lesquels il conversa dans ses voyages. *Voy.* INVENTEUR.

Auteur, en termes de Littérature, est une personne qui a composé quelque ouvrage. On le dit également des personnes du sexe comme des hommes: mesdames Dacier & Deshoulières tiennent rang parmi les bons *Auteurs*.

On distingue les *Auteurs* en *sacrés* & *profanes*, *anciens* & *modernes*, *connus* & *anonymes*, *grecs* & *latins*, *françois*, *anglois*, &c. On les divise encore, relativement aux divers genres qu'ils ont traités, en *théologiens*, *philosophes*, *orateurs*, *historiens*, *poètes*, *grammairiens*, *philologues*. On accuse les *Auteurs* latins d'avoir pillé les grecs, & plusieurs modernes de n'être que l'écho des anciens. *Voyez* SACRÉ, PROFANE, ANCIEN, MODERNE, *&c.* (*L'abbé* MALLET.)

(N.) AUTEUR est un nom générique qui peut, comme le nom de toutes les autres professions, signifier du bon & du mauvais, du respectable ou du ridicule, de l'utile & de l'agréable, ou du fatras de rebut.

Ce nom est tellement commun à des choses différentes, qu'on dit également l'*Auteur de la nature* & l'*Auteur des chansons du pont-neuf*, ou l'*Auteur* de l'*Année littéraire*.

Nous croyons que l'*Auteur* d'un bon ouvrage doit se garder de trois choses; du titre, de l'épître dédicatoire, & de la préface. Les autres doivent se garder d'une quatrième, c'est d'écrire.

Quant au titre, s'il a la rage d'y mettre son nom, ce qui est souvent très-dangereux, il faut du moins que ce soit sous une forme modeste; on n'aime point à voir un ouvrage pieux qui doit renfermer des leçons d'humilité, par *Messire* ou *Monseigneur un tel*, *conseiller du roi en ses Conseils*, *évêque & comte d'une telle ville*. Le lecteur, qui est toujours malin & qui souvent s'ennuie, aime fort à tourner en ridicule un livre annoncé avec tant de faste. On se souvient alors que l'*Auteur* de *L'imitation de* JESUS-CHRIST n'y a pas mis son nom.

Mais les apôtres, dites-vous, mettoient leurs noms à leurs ouvrages. Cela n'est pas vrai, ils étoient trop modestes. Jamais l'apôtre Matthieu n'intitula son livre *Évangile de saint Matthieu*, c'est un hommage qu'on lui rendit depuis. S. Luc lui-même, qui dédie son livre à Théophile, ne l'intitule point *Évangile de Luc*.

Quoi qu'il en puisse être des siècles passés, il me paroît bien hardi dans ce siècle de mettre son nom & ses titres à la tête de ses œuvres. Les évêques n'y manquent pas; mais nous ne parlerons ici que des pauvres *Auteurs* prophanes. Le duc de la Rochefoucauld n'intitula point ses *Pensées* par *Monseigneur le duc de la Rochefoucauld pair de France*, &c.

Plusieurs personnes trouvent mauvais qu'une compilation, dans laquelle il y a de très-beaux morceaux, soit annoncée par *Monsieur* &c. ci-devant professeur de l'université, docteur en théologie, recteur, précepteur des enfans de Mr le duc de.. membre d'une académie & même de deux. Tant de dignités ne rendent pas le livre meilleur. On souhaiteroit qu'il fût plus court, plus philosophique, moins rempli de vieilles fables. A l'égard des titres & qualités, personne ne s'en soucie.

L'épître dédicatoire n'a été souvent présentée que par la Bassesse intéressée à la Vanité dédaigneuse:

> De là vient cet amas d'ouvrages mercénaires,
> Stances, Odes, Sonnets, Épitres liminaires,
> Où toujours le héros passe pour sans pareil,
> Et, fût-il louche & borgne, est réputé soleil.

Qui croiroit que Rohaut, soi-disant physicien, dans sa dédicace au duc de Guise, lui dit, que *ses ancêtres ont maintenu aux dépens de leur sang les vérités politiques, les lois fondamentales de l'État, & les droits des souverains?* Le Balafré & le duc de Mayenne seroient un peu surpris, si on leur lisoit cette épitre. Et que diroit Henri IV?

On ne sait pas que la plupart des dédicaces en Angleterre ont été faites pour de l'argent, comme les capucins chez nous viennent présenter des salades à condition qu'on leur donnera pour boire.

Les gens de Lettres, en France, ignorent aujourdhui ce honteux avilissement; & jamais ils n'ont eu tant de noblesse dans l'esprit, excepté quelques malheureux qui se disent *gens de Lettres* dans le même sens que des barbouilleurs se vantent d'être de la profession de Raphaël, & que le cocher de Vertamont étoit poète.

Les préfaces sont un autre écueil. Le *Moi* est haïssable, disoit Pascal. Parlez de vous le moins que vous pouvez; car vous devez savoir que l'amour propre du lecteur est aussi grand que le vôtre: il ne vous pardonnera jamais de vouloir le condanner

à vous eſtimer. C'eſt à votre livre à parler pour lui, s'il parvient à être lu dans la foule.

Les illuſtres ſuffrages dont ma pièce a été honorée, devroient me diſpenſer de répondre à mes adverſaires. Les applaudiſſements du Public...... Rayez tout cela, croyez-moi : vous n'avez point eu de ſuffrages illuſtres, votre pièce eſt oubliée pour jamais.

Quelques cenſeurs ont prétendu qu'il y a un peu trop d'évènements dans le troiſième acte, & que la princeſſe découvre trop tard dans le quatrième les tendres ſentiments de ſon cœur pour ſon amant ; à cela je réponds que..... Ne réponds point, mon Ami, car perſonne n'a parlé ni ne parlera de ta princeſſe : ta pièce eſt tombée, parce qu'elle eſt ennuyeuſe & écrite en vers plats & barbares ; ta préface eſt une prière pour les morts, mais elle ne les reſſuſcitera pas.

D'autres atteſtent l'Europe entière qu'on n'a pas entendu leur ſyſtême ſur les compoſſibles, ſur les ſupralapſaires, ſur la différence qu'on doit mettre entre les hérétiques macédoniens & les hérétiques valentiniens. Mais vraiment je crois bien que perſonne ne t'entend, puiſque perſonne ne te lit.

On eſt inondé de ces fatras, & de ces continuelles répétitions, & des inſipides romans qui copient de vieux romans, & de nouveaux ſyſtêmes fondés ſur d'anciennes rêveries, & de petites hiſtoriettes priſes dans des hiſtoires générales.

Voulez-vous être *Auteur?* voulez-vous faire un livre? Songez qu'il doit être neuf & utile, ou du moins infiniment agréable.

Quoi! du fond de votre province vous m'aſſaſſinerez de plus d'un *in*-4°, pour m'apprendre qu'un roi doit être juſte, & que *Trajan* étoit plus vertueux que *Caligula!* Vous ferez imprimer vos ſermons qui ont endormi votre petite ville inconnue ! vous mettrez à contribution toutes nos hiſtoires pour en extraire la vie d'un prince ſur qui vous n'avez aucuns mémoires nouveaux !

Si vous avez écrit une hiſtoire de votre temps, ne doutez pas qu'il ne ſe trouve quelque éplucheur de Chronologie, quelque commentateur de gazette, qui vous relevera ſur une date, ſur un nom de batême, ſur un eſcadron mal placé par vous à trois-cens pas de l'endroit où il fut en effet poſté. Alors, corrigez-vous vite.

Si un ignorant, un folliculaire, ſe mêle de critiquer à tort & à travers ; vous pouvez les confondre, mais nommez-les rarement, de peur de ſouiller vos écrits.

Vous attaque-t-on ſur le ſtyle? ne répondez jamais ; c'eſt à votre ouvrage ſeul de répondre.

Un homme dit que vous êtes malade ; contentez-vous de vous bien porter, ſans vouloir prouver au Public que vous êtes en parfaite ſanté : & ſurtout ſouvenez-vous, que le Public s'embarraſſe fort peu ſi vous vous portez bien ou mal.

Cent *Auteurs* compilent pour avoir du pain ; & vingt folliculaires font l'extrait, la critique, l'apologie, la ſatyre de ces compilations, dans l'idée d'avoir auſſi du pain, parce qu'ils n'ont point de métier. Tous ces gens-là vont les vendredis demander au lieutenant de police de Paris la permiſſion de vendre leurs drogues ; ils ont audience immédiatement après les filles de joie, qui ne les regardent pas, parce qu'elles ſavent bien que ce ſont de mauvaiſes pratiques.

Ils s'en retournent avec une permiſſion tacite de faire vendre & débiter par tout le royaume, leurs *hiſtoriettes*, leurs *recueils de bons mots*, la *vie du bienheureux Régis*, la *traduction d'un poëme allemand*, les *nouvelles découvertes ſur les anguilles ;* un *nouveau choix de vers*, un *ſyſtême ſur l'origine des cloches*, les *amours du crapaud.* Un libraire achète leurs productions dix écus ; ils en donnent cinq au folliculaire du coin, à condition qu'il en dira du bien dans ſes gazettes. Le folliculaire prend leur argent, & dit de leurs *opuſcules* tout le mal qu'il peut. Les lézés viennent ſe plaindre au juif qui entretient la femme du folliculaire ; on ſe bat à coups de poing chez l'apoticaire *le Lièvre ;* la ſcène finit par mener le folliculaire au Four-l'Évêque. Et cela s'appelle des *Auteurs!*

Ces pauvres gens ſe partagent en deux ou trois bandes, & vont à la quête comme des moines mendiants : mais n'ayant point fait de vœux, leur ſociété ne dure que peu de jours ; ils ſe trahiſſent comme des prêtres qui courent le même bénéfice, quoi qu'ils n'ayent nul bénéfice à eſpérer. Et cela s'apelle des *Auteurs !*

Le malheur de ces gens-là vient de ce que leurs pères ne leur ont pas fait apprendre une profeſſion. C'eſt un grand défaut dans la police moderne. Tout homme du peuple qui peut èlever ſon fils dans un art utile & ne le fait pas, mérite punition. Le fils d'un metteur en œuvre ſe fait jéſuite à dix-ſept ans ; il eſt chaſſé de la ſociété à vingt-quatre, parce que le déſordre de ſes mœurs a trop éclaté ; le voilà ſans pain ; il devient folliculaire ; il infecte la baſſe littérature & devient le mépris & l'horreur de la canaille même. Et cela s'appelle des *Auteurs !*

Les *Auteurs* véritables ſont ceux qui ont réuſſi dans un art véritable, ſoit dans l'Épopée, ſoit dans la Tragédie, ſoit dans la Comédie, ſoit dans l'Hiſtoire, ou dans la Philoſophie, qui ont enſeigné ou enchanté les hommes. Les autres dont nous avons parlé ſont, parmi les gens de Lettres, ce que les frélons ſont parmi les oiſeaux.

On cite, on commente, on critique, on néglige, on oublie, & ſurtout on mépriſe communément un *Auteur* qui n'eſt qu'*Auteur.*

Les *Auteurs* les plus volumineux que l'on ait eus en France, ont été les contrôleurs généraux des finances. On feroit dix gros volumes de leurs déclarations, depuis le règne de *Louis XIV* ſeulement. Les Parlements ont fait quelquefois la critique de ces ouvrages ; on y a trouvé des propoſitions erro-

nées, des contradictions; mais où ſont les bons *Auteurs* qui n'ayent pas été cenſurés.

Nous terminerons cet article par un paſſage de la Bruyère, que les gens de Lettres & ceux qui dédaignent leurs travaux ne devroient pas perdre de vûe:

» Si les penſées, les livres & les *Auteurs* dépen- » doient des riches & de ceux qui ont fait une belle » fortune, quelle proſcription! quel ton, quel aſcen- » dant ne prennent-ils pas ſur les ſavants! quelle » majeſté n'obſervent-ils pas à l'égard de ces hommes » *chétifs*, que leur mérite n'a ni placés ni enrichis, » & qui en ſont encore à penſer & à écrire judicieu- » ſement. Il faut l'avouer : le préſent eſt pour les » riches, & l'avenir pour les vertueux & les habiles. » Homère eſt encore & ſera toujours. Les receveurs » de droits, les publicains ne ſont plus. Ont-ils été? » leur patrie, leurs noms ſont-ils connus? Y a-t-il » eu dans la Grèce des partiſans? Que ſont devenus » ces importants perſonnages qui mépriſoient Homè- » re; qui ne ſongeoient dans la place qu'à l'éviter; » qui ne lui rendoient pas le ſalut, ou qui le ſa- » luoient par ſon nom; qui ne daignoient pas l'ad- » mettre à leur table; qui le regardoient enfin » comme un homme qui n'étoit pas riche & qui fai- » ſoit un livre? Que deviendront les Fauconnets? » iront ils auſſi loin dans la poſtérité que *Deſcartes*, » *né françois & mort en Suède?* « (*Voltaire.*)

AUTOGRAPHE, ſ. m. *Grammaire.* Ce mot eſt composé de αὐτὸς, *ipſe*, & de γράφω, *ſcribo*. L'*Autographe* eſt donc un ouvrage écrit de la main de celui qui l'a composé, *ab ipſo autore ſcriptum* : comme ſi nous avions les épitres de Cicéron en original. Ce mot eſt un terme dogmatique : une perſonne du monde ne dira pas; J'ai vu chez M. le C. P. les *Autographes* des lettres de M^de de Sévigné, au lieu de dire les *originaux*, les lettres mêmes écrites de la main de cette dame. (*M. du Marsais.*)

* AUTORITÉ, POUVOIR, EMPIRE. *Syn.*

Il n'eſt pas ici queſtion de toute l'étendue du ſens de ces mots, tel qu'eſt, par exemple, celui dans lequel on les applique aux ſouverains & aux magiſtrats; mais ſeulement du ſens qui marque en général ce qu'on peut ſur l'eſprit des autres. Cela bien démélé, voici ce que je penſe ſur leurs différences.

L'*Autorité* laiſſe plus de liberté dans le choix. Le *Pouvoir* paroît avoir plus de force. L'*Empire* eſt plus abſolu.

La ſupériorité du rang & de la raiſon donnent de l'*Autorité* : c'eſt ordinairement par la perſuaſion qu'elle agit; ſes manières ſont engageantes, & nous déterminent en faveur de ce qui nous eſt proposé. L'attachement pour les perſonnes contribue beaucoup au *Pouvoir* qu'elles ont ſur nous : c'eſt par des inſtances qu'il obtient; ſon action eſt preſſante, & fait que nous nous rendons à ce qu'on déſire de nous. L'art de trouver & de ſaiſir le foible des hommes forme l'*Empire* qu'on prend ſur eux : c'eſt par un ton affecté qu'il réuſſit; ſes aris ſont tantôt ſouples, tantôt impérieux, & toujours propres à ſoumettre nos idées à celles qu'on veut nous inſinuer.

L'*Autorité* qu'on a ſur les autres vient toujours de quelque mérite, ſoit d'eſprit, de naiſſance, ou d'état; elle fait honneur. Le *Pouvoir* vient pour l'ordinaire de quelque liaiſon, ſoit de cœur ou d'intérêt, il augmente le crédit. L'*Empire* vient d'un aſcendant de domination, arrogé avec art, ou cédé par imbécillité; il donne quelquefois du ridicule.

C'eſt à un ami ſage & éclairé que nous devons donner quelque *Autorité* & quelque *Pouvoir* ſur notre eſprit : mais nous devons nous défendre de tout *Empire* autre que celui de la raiſon. Les hommes cependant ſont ſouvent le contraire : ils regardent les avertiſſements que l'honneur & la probité forcent un véritable ami à leur donner, comme une *Autorité* odieuſe qu'il affecte, ou comme un *Pouvoir* qu'il s'arroge mal à propos au préjudice de leur liberté; tandis qu'ils ſe livrent à l'*Empire* d'un flatteur étourdi, quelquefois d'un valet, & ſouvent d'une maîtreſſe emportée, qui leur fait embraſſer avec effronterie le parti de l'injuſtice & ſuivre opiniâtrément les routes de l'iniquité. (*L'abbé Girard.*)

* AUTORITÉ, POUVOIR, PUISSANCE. *Synonymes.*

Il ſe trouve, dans le mot d'*Autorité*, une énergie propre à faire ſentir un droit d'adminiſtration civile ou politique. Il y a, dans le mot de *Pouvoir*, un rapport particulier à l'exécution ſubalterne des ordres ſupérieurs. Le mot de *Puiſſance* renferme, dans ſa valeur, un droit & une force de domination.

Ce ſont les lois qui donnent l'*Autorité*; elle y puiſe toute ſa force. Le *Pouvoir* eſt communiqué par ceux qui, étant dépoſitaires des lois, ſont chargés de leur exécution; par conséquent il eſt ſubordonné à l'*Autorité*. La *Puiſſance* vient du conſentement des peuples ou de la force des armes; elle eſt ou légitime ou tyrannique.

On eſt heureux de vivre ſous l'*Autorité* d'un prince qui aime la juſtice, dont les miniſtres ne s'arrogent pas un *Pouvoir* au delà de ce qu'il leur donne, & qui regarde le zèle & l'amour de ſes ſujets comme les vrais fondements de ſa *Puiſſance*.

Il n'y a point d'*Autorité* ſans lois : & il n'y a point de loi qui donne ni même qui puiſſe donner à un homme une *Autorité* ſans bornes ſur d'autres hommes; parce qu'ils ne ſont pas abſolument les maîtres d'eux-mêmes, pour prendre ni pour céder une telle *Autorité*; le Créateur & la nature ayant toujours un droit impreſcriptible, qui rend nul tout ce qui ſe fait à leur préjudice : il n'y a donc pas d'*Autorité* plus authentique ni mieux fondée que celle qui a des bornes connues & preſcrites par les lois qui l'ont établie; celle qui ne veut point de bornes ſe met au deſſus des lois, par conséquent ceſſe

ceſſe d'être *Autorité* & dégénère en uſurpation ſur la liberté & ſur les droits de la Divinité. Le *Pouvoir* de ceux qui ont l'*Autorité* en main, n'eſt & ne peut jamais être exactement égal à la juſte étendue de leur *Autorité*: il eſt ordinairement plus grand que le droit qu'ils ont d'en uſer; c'eſt la modération ou l'excès dans l'uſage de ce *Pouvoir*, qui les rend pères ou tyrans des peuples. Il n'y a point de *Puiſſance* légitime, qui ne doive être ſoumiſe à celle de Dieu, & tempérée par des conventions tacites ou formelles entre le prince & la nation: c'eſt pourquoi S. Paul dit, que toute *Puiſſance* qui vient de Dieu eſt une *Puiſſance* réglée, ou, comme d'autres interprêtent ce paſſage, que toute *Puiſſance* eſt réglée par celle de Dieu; car il ſeroit honteux de ſoutenir, que S. Paul a prétendu là autoriſer & rendre légitime toute ſorte de *Puiſſance;* cela ne pouvoit pas tomber dans la penſée d'un homme raiſonnable & d'un homme chrétien, à qui l'idée de la *Puiſſance* injuſte de l'Antechriſt étoit préſente & familière.

Une *Autorité* foible, qui manque de vigueur, s'expoſe à être mépriſée; il eſt également dangereux de n'en pas uſer dans l'occaſion comme d'en abuſer. Un *Pouvoir* aveugle, qui agit contre l'équité, devient odieux & prépare lui-même les juſtes cauſes de ſa ruine. Une *Puiſſance* jalouſe, qui ne ſouffre point de compagne, ſe rend formidable, réveille l'ardeur de ſes ennemis, & prend par là le chemin de ſa décadence.

Je remarque particulièrement, dans l'idée d'*Autorité*, quelque choſe de juſte & de reſpectable; dans l'idée de *Pouvoir*, quelque choſe de fort & d'agiſſant; & dans l'idée de *Puiſſance*, quelque choſe de grand & d'élevé.

Il n'y a que Dieu qui ait une *Autorité* ſans bornes, comme il n'y a que lui qui ait un *Pouvoir* infini, & qu'il n'y a de *Puiſſance* abſolument ſouveraine & indépendante que la ſienne.

La Nature n'a établi entre les hommes d'autre *Autorité* que celle des pères ſur leurs enfants; toutes les autres viennent du droit poſitif: & elle a même preſcrit des bornes à celle-là, ſoit par rapport à l'objet, ſoit par rapport à la durée; car l'*Autorité* paternelle ne s'étend qu'à l'éducation & non à la deſtruction, quelle qu'ait été & ſoit encore la pratique de quelques peuples; & cette *Autorité* ceſſe dès que l'âge met les enfants en état de ſavoir uſer de la liberté. Je ne crois pas qu'une raiſon pure & ſimple, entièrement dénuée du ſecours des paſſions, ait un grand *Pouvoir* ſur la conduite ni ſur les actions de l'homme; parce qu'il me ſemble que le *Pouvoir* de la raiſon n'eſt établi & n'agit effectivement que pour balancer le *Pouvoir* des paſſions entre elles, & faire que la plus avantageuſe dans l'occurrence l'emporte ſur les autres: ainſi, le *Pouvoir* des paſſions eſt le véritable reſſort qui nous fait agir; & qui nous détermine pour le bien comme pour le mal; & le *Pouvoir* de la raiſon eſt un contrepoids, qui ſert à mettre en jeu ou à réprimer à propos tantôt l'un tantôt l'autre de ces différents reſſorts qui ſont dans notre être pour le remuer, le pouſſer vers les objets, le rendre ſenſible aux peines & aux plaiſirs, & en faire un être véritablement vivant: les paſſions font donc vivre; mais la raiſon fait vivre comme il faut pour ſon honneur & pour ſon avantage. Ce n'eſt pas ſeulement par la diſpoſition des lois civiles, que le mariage met la femme ſous la *Puiſſance* de l'homme; le différent partage que la Nature a fait de ſes dons entre les deux ſexes, eſt encore la cauſe & le fondement de la *Puiſſance* du mari ſur la femme: car enfin les grâces & la beauté n'ont droit que ſur le cœur, elles en méritent ſans doute l'attachement; mais la *Puiſſance* eſt toujours l'apanage de la force & de la ſageſſe de l'eſprit. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) AUXÈSE, ſ. f. Ce nom vient du grec *αὔξησις*, *incrementum:* il eſt employé par les rhéteurs anciens, & même par quelques modernes, pour déſigner la figure que nous nommons *Exagération. Voyez* ce mot. (*M.* BEAUZÉE.)

AUXILIAIRE, adj. *Gramm.* Ce mot vient du latin *Auxiliaris*, & ſignifie *qui vient au ſecours. En terme de Grammaire*, on appelle *verbes auxiliaires* le verbe *Être* & le verbe *Avoir*, parce qu'ils aident à conjuguer certains temps des autres verbes; & ces temps ſont appellés *temps compoſés.*

Il y a dans les verbes des temps qu'on appelle *ſimples:* c'eſt lorſque la valeur du verbe eſt énoncée en un ſeul mot; *j'aime*, *j'aimois*, *j'aimerai*, &c.

Il y a encore les temps *compoſés*, *j'ai aimé*, *j'avois aimé*, *j'aurois aimé*, &c. ces temps ſont énoncés en deux mots.

Il y a même des temps doublement compoſés, qu'on appelle *Surcompoſés:* c'eſt lorſque le verbe eſt énoncé par trois mots; *quand il a eu dîné*, *j'aurois été aimé*, &c.

Pluſieurs de ces temps qui ſont compoſés ou ſurcompoſés en françois, ſont ſimples en latin, ſur tout à l'actif; *amavi*, j'ai aimé, &c. Le françois n'a point de temps ſimples au paſſif; il en eſt de même en eſpagnol, en italien, en allemand, & dans pluſieurs autres langues vulgaires. Ainſi, quoiqu'on diſe en latin, en un ſeul mot, *amor*, *amaris*, *amatur*, on dit en françois, *je ſuis aimé*, &c. en eſpagnol, *ſoy amado*, je ſuis aimé; *eres amado*, tu es aimé; *es amado*, il eſt aimé, *&c.* en italien, *ſono amato*, *ſei amato*, *è amato.*

Les verbes paſſifs des latins ne ſont compoſés qu'aux prétérits, & aux autres temps qui ſe forment du participe paſſé; *amatus ſum* vel *fui*, j'ai été aimé; *amatus ero* vel *fuero*, j'aurai été aimé: on dit auſſi à l'actif, *amatum ire*, qu'il aimera ou qu'il doit aimer; & au paſſif, *amatum iri*, qu'il ſera ou qu'il doit être aimé; *amatum* eſt alors un nom indéclinable, *ire* ou *iri ad amatum. Voyez* SUPIN.

Cependant on ne s'eſt point aviſé en latin de

donner en ces occaſions le nom d'*Auxiliaire* au verbe *Sum*, ni à *Habeo*, ni à *Ire*; quoiqu'on diſe *habeo perſuaſum*, & que Céſar ait dit, *miſit copias quas habebat paratas*, *habere grates*, *fidem*, *mentionem*, & *odium*, &c.

Notre verbe *Devoir* ne ſert-il pas auſſi d'*Auxiliaire* aux autres verbes par métaphore ou par extenſion, pour ſignifier ce qui arrivera? *Je dois aller demain à Verſailles; je dois recevoir*, &c. *il doit partir*, *il doit arriver*, &c.

Le verbe *Faire* a ſouvent auſſi le même uſage; *faire voir*, *faire part*, *faire des compliments*, *faire honte*, *faire peur*, *faire pitié*, &c.

Je crois qu'on n'a donné le nom d'*Auxiliaires* à *Être* & à *Avoir*, que parce que ces verbes, étant ſuivis d'un nom verbal, deviennent équivalents à un verbe ſimple des latins, *veni*; je ſuis venu: c'eſt ainſi, que parce que *propter* eſt une prépoſition en latin, on a mis auſſi notre *à cauſe* au rang des prépoſitions françoiſes, & ainſi de quelques autres.

Pour moi, je ſuis perſuadé qu'il ne faut juger de la nature des mots que relativement au ſervice qu'ils rendent dans la langue où ils ſont en uſage, & non par rapport à quelque autre langue dont ils ſont l'équivalent: ainſi, ce n'eſt que par périphraſe ou circonlocution que *je ſuis venu* eſt le prétérit de *venir*, *je* eſt le ſujet, c'eſt un pronom perſonnel; *ſuis* eſt ſeul le verbe à la première perſonne du temps préſent, *je ſuis* actuellement; *venu* eſt un participe ou adjectif verbal, qui ſignifie une action paſſée & qui la ſignifie adjectivement comme arrivée, au lieu que *avènement* la ſignifie ſubſtantivement & dans un ſens abſtrait; ainſi, *il eſt venu*, c'eſt à dire, *il eſt actuellement celui qui eſt venu*, comme les latins diſent *venturus eſt*, il eſt actuellement celui qui doit venir. *J'ai aimé*, le verbe n'eſt que *ai*, *habeo*; *j'ai* eſt dit alors par figure, par métaphore, par ſimilitude. Quand nous diſons, *j'ai un livre*, &c. *j'ai* eſt au propre; & nous tenons le même langage par comparaiſon, lorſque nous nous ſervons de termes abſtraits: ainſi, nous diſons *j'ai aimé*, comme nous diſons, *j'ai honte*, *j'ai peur*, *j'ai envie*, *j'ai ſoif*, *j'ai faim*, *j'ai chaud*, *j'ai froid*; je regarde donc alors *aimé* comme un véritable nom ſubſtantif abſtrait & métaphyſique, qui répond à *amatum*, *amatu* des latins, quand ils diſent *amatum ire*, aller au ſentiment d'aimer, *amatum iri*, l'action d'aller au ſentiment d'aimer être faite, le chemin d'aller au ſentiment d'aimer être pris, *viam iri ad amatum*: or comme en latin *amatum*, *amatu*, n'eſt pas le même mot qu'*amatus*, *a*, *um*, de même *aimé* dans *j'ai aimé*, n'eſt pas le même mot que dans *je ſuis aimé*, ou *aimée*; le premier eſt actif, *j'ai aimé*; au lieu que l'autre eſt paſſif, *je ſuis aimé*: ainſi, quand un officier dit, *j'ai habillé mon régiment*, *mes troupes*, *habillé* eſt un nom abſtrait pris dans un ſens actif; au lieu que, quand il dit, *les troupes que j'ai habillées*, *habillées* eſt un pur adjectif participe, qui eſt dit dans le même ſens que *paratas*, dans la phraſe ci-deſſus, *copias quas habebat paratas*. Céſar.

Ainſi, il me ſemble que nos Grammaires pourroient bien ſe paſſer du mot d'*Auxiliaire*, & qu'il ſuffiroit de remarquer en ces occaſions le mot qui eſt verbe, le mot qui eſt nom, & la périphraſe qui équivaut au mot ſimple des latins. Si cette préciſion paroît trop recherchée à certaines perſonnes, du moins elles n'y trouveront rien qui les empêche de s'en tenir au train commun, ou plus tôt à ce qu'elles ſavent déja.

Ceux qui ne ſavent rien ont bien plus de facilité à apprendre bien, que ceux qui ſavent déja mal.

Nos grammairiens, en voulant donner à nos verbes des temps qui répondiſſent comme en un ſeul mot aux temps ſimples des latins, ont inventé le mot de *verbe auxiliaire*: c'eſt ainſi, qu'en voulant aſſujettir les langues modernes à la méthode latine, ils les ont embarraſſées d'un grand nombre de préceptes inutiles, de *cas*, de *déclinaiſons*, & autres termes qui ne conviennent point à ces langues, & qui n'y auroient jamais été reçus ſi les grammairiens n'avoient pas commencé par l'étude de la langue latine. Ils ont aſſujetti de ſimples équivalents à des règles étrangères, mais on ne doit pas régler la Grammaire d'une langue par les formules de la Grammaire d'une autre langue.

Les règles d'une langue ne doivent ſe tirer que de cette langue même. Les langues ont précédé les Grammaires; & celles-ci ne doivent être formées que d'obſervations juſtes tirées du bon Uſage de la langue particulière dont elles traitent. (*M. Du Marsais.*)

(N.) AVANT. Je n'examine point ici ſi ce mot eſt une prépoſition, un adverbe, ou un nom; car on le place dans toutes ces claſſes: je ne veux qu'examiner une queſtion qui partage encore nos grammairiens. Faut-il dire, *Avant que de partir*, ou *Avant de partir*?

Voici ce que répond l'abbé d'Olivet à l'occaſion du vers de Racine (*Mithrid.* iij. 1.):

Mais avant que partir, je me ferai juſtice.

» On doit toujours dire en proſe, *Avant que de*. Mais en vers on ſe permet de ſupprimer ou » *que* ou *de*, quand la meſure y oblige. Racine » & Deſpréaux ont toujours dit *Avant que*, comme » plus conforme à l'étymologie, qui eſt l'*Ante quam* du latin. Aujourdhui la plupart de nos » poètes préfèrent *Avant de*. Rien n'eſt plus arbitraire, à mon gré. Mais pluſieurs de ceux qui » écrivent aujourdhui en proſe & qui ſe piquent » de bien écrire, veulent, à la manière des poètes, » dire *Avant de*. Je ſuis perſuadé qu'en cela ils » ſe preſſent un peu trop & ſans raiſon. Pourquoi » toucher à des manières de parler qui ſont auſſi » anciennes que la langue? Trouvent-ils quelque » rudeſſe dans *Avant que de?* Vaugelas leur répondra, qu'*Il n'y a ni cacophonie*, *ni répéti-*

» tion, ni quoi que ce puiſſe être qui bleſſe » l'oreille, lorſqu'un long uſage l'a établi & que » l'oreille y eſt accoutumée.

J'ajoûterai, à cette déciſion de l'abbé d'Olivet, celle de M. du Marſais (*Encycl.*), afin de faire connoître & d'apprécier les raiſons des deux plus habiles grammairiens de nos jours.

» Il faut dire *Avant que de partir.* ... Je ſais » pourtant qu'il y a des auteurs qui veulent ſup» primer le *que* dans ces phraſes, & dire, *Avant* » *de ſe mettre à table*: mais je crois que c'eſt une » faute contre le bon Uſage; car *Avant*, étant une » prépoſition, doit avoir un complément ou régime » immédiat; or une autre prépoſition ne ſauroit être » ce complément: je crois qu'on ne peut pas plus » dire *Avant de*, que *Avant pour*, *avant par*, » *Avant ſur*: *de* ne ſe met après une prépoſition » que quand il eſt partitif, parce qu'alors il y a » ellipſe; au lieu que dans *Avant que*; ce mot » *que* (*hoc quod*) eſt le complément ou, comme » on dit, le régime de la prépoſition *Avant*; » *Avant que de*, c'eſt à dire *Avant la choſe* » *de* ».

Malgré la déciſion poſitive de deux ſi grands maîtres, j'oſe avancer qu'il eſt plus analogique & mieux de dire, *Avant de partir*, *Avant de ſe mettre à table.* Si *Avant* eſt un nom, comme je ne ſerois point embarraſſé de le prouver, (*voy.* Préposition) la prépoſition *de* amène ſans détour le complément déterminatif d'un nom; par conſéquent *Avant de* eſt une ſimple phraſe de l'analogie la plus exacte. Quand on regarderoit *Avant* comme prépoſition, *Avant de partir* ne ſeroit encore qu'une phraſe elliptique aiſée à analyſer, *Avant* (le moment) *de partir*; au lieu qu'il eſt impoſſible d'analyſer, d'une manière raiſonable & ſatiſfaiſante, la phraſe *Avant que de partir.*

L'abbé d'Olivet prétend la juſtifier par l'étymologie, qui eſt, dit-il, l'*Ante quam* du latin. Mais 1°. l'*Ante* du latin eſt uniquement une prépoſition, & notre *Avant*, qui eſt quelque fois nom, l'eſt peut-être toujours; du moins l'un ne répondant pas juſte à l'autre, on ne peut pas dire que l'un ſoit l'étymologie de l'autre: 2°. quand *Ante quam* ſeroit le juſte correſpondant de notre *Avant que*, cela pourroit-il autoriſer *Avant que de partir*? *Ante quam* a-t-il jamais eu en latin, pour complément, un infinitif ou un gérondif? & quand cela ſeroit, prouvera-t-on jamais que nous devions parler latin en françois?

M. du Marſais veut ſauver la phraſe par l'interprétation: *Que*, dit-il, (*hoc quod*) eſt le complément de la prépoſition *Avant*: *Avant que de*, c'eſt à dire *Avant la choſe de.* Mais en bonne foi *hoc quod* a-t-il jamais ſignifié *la choſe*? C'eſt *la choſe que* ou *qui*; & ce *que* ou *qui*, reſte toujours à juſtifier par une analyſe ſatiſfaiſante.

Le Pédantiſme, trompé par de fauſſes analogies, & affectant toujours de faire montre d'un ſavoir étranger à ſon véritable objet, avoit introduit dans la langue *Avant que de*; l'Uſage l'avoit autoriſé & conſacré: on auroit eu tort de parler autrement. Quelques poètes ſe ſont permis, pour la meſure du vers, de dire *Avant de*; quelques proſateurs ont oſé à leurs riſques les imiter; l'Uſage s'eſt enfin partagé: on peut donc du moins choiſir aujourdhui entre *Avant que de* & *Avant de.* Mais on vient de voir que l'analogie trouve mieux ſon compte dans la dernière phraſe, & d'ailleurs on y gagne de la brièveté: il ne doit donc plus y avoir de partage, & *Avant de* mérite une préférence excluſive. (*M. Beauzée.*)

(N.) AVANT, DEVANT. *Synonymes.*

L'un & l'autre de ces mots marquent également le premier ordre dans la ſituation; mais *Avant* eſt pour l'ordre du temps, & *Devant* eſt pour l'ordre des places.

Nous venons après les perſonnes qui paſſent *avant* nous. Nous allons derrière celles qui paſſent *devant.*

Le plus tôt arrivé ſe place *avant* les autres. Le plus conſidérable ſe met *devant* eux.

Il ſe propoſe dans l'École d'auſſi ridicules queſtions ſur ce qui a été *avant* le monde, qu'il ſe fait dans le cérémonial de riſibles conteſtations ſur le droit de ſe placer *devant* les autres.

Je crois qu'il n'y a qu'à ſe bien inſtruire de ce qui a été *avant* nous, pour n'être pas tout à fait ignorant ſur ce qui doit arriver après. Qu'importe de marcher derrière ou *devant* les autres, pourvu qu'on marche à ſon aiſe & commodément?

La vanité de l'homme lui fait chercher de l'honneur dans des ancêtres qui ont exiſté *avant* lui; tandis que ſon peu de mérite le fait travailler à l'aviliſſement de ſa poſtérité. Son ambition lui rend incommode tout ce qui eſt placé *devant* lui; & ſuſpect, tout ce qui le ſuit de trop près. (*L'abbé Girard.*)

Devant marque auſſi la préſence; il a fait cela *devant* moi: au lieu que, il a fait cela *avant* moi, marqueroit le temps. Sa maiſon eſt *devant* la mienne, c'eſt à dire qu'elle eſt placée vis à vis de la mienne: au lieu que ſi je dis, ſa maiſon eſt *avant* la mienne, cela voudra dire que celui à qui je parle arrivera à la maiſon de celui dont on parle *avant* que d'arriver à la mienne. (*M. du Marsais.*)

(N.) AVARE, AVARICIEUX, *Synonymes.*

Il me ſemble qu'*Avare* convient mieux, lorſqu'il s'agit de l'habitude & de la paſſion même de l'avarice; & qu'*Avaricieux* ſe dit plus proprement, lorſqu'il n'eſt queſtion que d'un acte ou d'un trait particulier de cette paſſion. Le premier de ces deux mots a auſſi meilleure grâce dans le ſens ſubſtantif, c'eſt à dire, pour la dénomination du ſujet; & le ſecond, dans le ſens adjectif, c'eſt à dire, pour la qualification du ſujet. Ainſi, l'on dit, c'eſt un grand *Avare*, c'eſt un *Avaricieux* mortel.

Un homme qui ne donne jamais, paſſe pour *avare.* Celui qui manque à donner dans l'occaſion ou qui donne trop peu, s'attire l'épithète d'*Avaricieux.*

L'*Avare* se refuse toutes choses ; l'*Avaricieux* ne se les donne qu'à demi.

Le terme d'*Avare* paroît avoir plus de force & plus d'énergie pour exprimer la passion sordide & jalouse de posséder sans aucun dessein de faire usage. Celui d'*Avaricieux* paroît avoir plus de rapport à l'aversion mal placée de la dépense lorsqu'il est nécessaire de s'en faire honneur.

On n'emploie jamais qu'en mauvaise part & dans le sens littéral le mot d'*Avaricieux* ; mais on se sert quelquefois de celui d'*Avare* en bonne part dans le sens figuré.

Un habile Général ne paie point ses espions en homme *avaricieux* ; & conduit ses troupes comme un homme *avare* du sang du soldat, qu'il craint de prodiguer.

Il est permis d'être *avare* du temps ; mais il ne faut pas, pour le ménager, prodiguer sa santé. Ce n'est pas être libéral, que de donner d'un air *avaricieux*. (*Voyez* ATTACHÉ, AVARE, INTERÉSSÉ. *Syn.*) (*L'abbé* GIRARD.)

* AVERTISSEMENT, AVIS, CONSEIL, *Synonymes.*

Le but de l'*Avertissement* est précisément d'instruire ou de réveiller l'attention ; il se fait pour nous apprendre certaines choses qu'on ne veut pas que nous ignorions ou que nous négligions. L'*Avis* & le *Conseil* ont aussi pour but l'instruction, mais avec un rapport plus marqué à une conséquence de conduite, se donnant dans la vûe de faire agir ou parler : avec cette différence entre eux, que l'*Avis* ne renferme dans sa signification aucune idée accessoire de supériorité, soit d'état, soit de génie ; au lieu que le *Conseil* emporte avec lui du moins une de ces idées de supériorité, & quelquefois toutes les deux ensemble.

Les auteurs mettent des *Avertissements* à la tête de leurs livres. Les espions donnent *Avis* de ce qui se passe dans le lieu où ils sont. Les pères & les mères ont soin de donner des *Conseils* à leurs enfants avant que de les produire dans le monde.

Le chanoine écoute l'*Avertissement* de la cloche, pour savoir quand il doit se rendre aux heures canoniales. Le banquier attend l'*Avis* de son correspondant, pour payer les lettres de change tirées sur lui. Le plaideur prend *Conseil* d'un avocat, pour se défendre ou pour agir contre sa partie.

On dit des *Avertissements*, qu'ils sont ou judicieux ou inutiles ; des *Avis*, qu'ils sont ou vrais ou faux ; des *Conseils*, qu'ils sont ou bons ou mauvais.

L'*Avertissement* étant fait pour dissiper le doute & l'obscurité, il doit être clair & précis. L'*Avis* servant à déterminer, il doit être prompt & secret. Le *Conseil* devant conduire, il doit être sage & sincère.

Le cours des fonctions de la nature est un *Avertissement* de l'état de notre santé, plus sûr que le raisonnement des médecins. Tel manque d'*Avis*, qui est en état d'en profiter ; & tel en reçoit, qui ne sauroit s'en prévaloir. Autant que la Vieillesse aime à donner des *Conseils*, autant la Jeunesse a de l'aversion pour en prendre.

Il faut que l'*Avertissement* soit donné avec attention ; l'*Avis*, avec diligence ; & le *Conseil*, avec art & modestie, sans air de supériorité : car on ne fait point usage des *Avertissements* placés mal à propos ; l'on ne tire aucun avantage des *Avis* qui ne viennent pas à temps ; & la vanité, toujours choquée du ton de maître, empèche de faire aucune distinction entre la sagesse du *Conseil* & l'impertinence de la manière dont il est donné, en sorte que tout n'aboutit qu'à faire mépriser le *Conseil* & rendre le conseiller odieux.

Une personne d'ordre ne manque jamais aux *Avertissements* dont on a remis le soin à sa vigilance. L'amitié fait donner *Avis* de tout ce qu'on croit être avantageux & agréable à son ami. La sagesse rend extrèmement réservé à donner *Conseil* : il faut toujours attendre qu'on nous le demande, & quelquefois même s'en dispenser malgré les sollicitations ; parce qu'un salutaire *Conseil* peut déplaire, & être rejeté avec de certaines façons qui exposent à la tentation de souhaiter, pour son honneur, que celui pour qui on s'intéressoit d'abord ne réussisse pas dans ses entreprises. *Voyez* CONSEIL, AVIS, AVERTISSEMENT. *Syn.* (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) AVEU, CONFESSION. *Synonymes.*

L'*Aveu* suppose l'interrogation. La *Confession* tient un peu de l'accusation. On *avoue* ce qu'on a eu envie de cacher. On *confesse* ce qu'on a eu tort de faire. La question fait *avouer* le crime ; la repentance le fait *confesser*.

On *avoue* la faute qu'on a faite. On *confesse* le péché dans lequel on est tombé.

Il vaut mieux faire un *Aveu* sincère, que de s'excuser de mauvaise grâce. Il ne faut pas faire sa *Confession* à toutes sortes de gens.

Un *Aveu* qu'on ne demande pas, a quelque chose de noble ou de sot, selon les circonstances & l'effet qu'il doit produire. Une *Confession* qui n'est pas accompagnée de repentir, n'est qu'une indiscrétion insultante.

C'est manquer d'esprit, que d'*avouer* sa faute sans être assuré que l'*Aveu* en sera la satisfaction ; & c'est une sotise, d'en faire la *Confession* sans espérance de pardon : pourquoi se déclarer coupable à des gens qui ne respirent que la vengeance ? (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) AVEUGLE (A L'), AVEUGLÉMENT. *Synonymes.*

Ces deux expressions, également figurées, marquent également une conduite qui n'est pas dirigée par les lumières naturelles. Mais la première indique un défaut d'intelligence ; & la seconde, un abandon des lumières de la raison.

Qui agit *à l'aveugle* n'est pas éclairé ; qui agit *aveuglément* ne suit pas la lumière naturelle : le premier ne voit pas, le second ne veût pas voir.

La plupart des jeunes gens qui entrent dans le monde, choisissent leurs amis *à l'aveugle* : si le

hasard les sert mal, c'est un premier pas vers leur perte; parce que, livrés *aveuglément* à toutes leurs impulsions, ils en viennent insensiblement jusqu'à se faire un mérite & un point d'honneur de sacrifier l'honneur même, plus tôt que de les abondanner.

Soumettre *aveuglément* sa raison aux décisions de la foi, ce n'est pas croire *à l'aveugle*; puisque c'est la raison même qui nous éclaire sur les motifs de crédibilité. (*M.* BEAUZÉE.)

* AVOIR, POSSÉDER. *Synonymes.*

Il n'est pas nécessaire de pouvoir disposer d'une chose, ni qu'elle soit actuellement entre nos mains, pour l'*avoir*; il suffit qu'elle nous appartienne. Mais pour la *posséder*, il faut qu'elle soit en nos mains, & que nous ayons la liberté actuelle d'en disposer ou d'en jouir. Ainsi, nous *avons* des revenus, quoique non payés ou même saisis par des créanciers; & nous *possédons* des trésors.

On n'est pas toujours le maître de ce qu'on *a*; on l'est de ce qu'on *possède*.

On *a* les bonnes grâces des personnes à qui l'on plaît. On *possède* l'esprit de celles que l'on gouverne absolument.

Il n'est pas possible, quelque modéré qu'on soit, de n'*avoir* pas quelquefois en sa vie des emportements; mais quand on est sage, on sait se *posséder* dans sa colère.

Un mari *a* de cruelles inquiétudes, lorsque le démon de la jalousie le *possède*.

Un avare peut *avoir* des richesses dans ses coffres, mais il n'en est pas le maître; ce sont elles qui *possèdent* & son cœur & son esprit.

Nous n'*avons* souvent les choses qu'à demi; nous partageons avec d'autres. Nous ne les *possédons* que lorsquelles sont entièrement à nous, & que nous en sommes les seuls maîtres.

Un amant *a* le cœur d'une dame, lorsqu'il en est aimé; il le *possède*, lorsqu'elle n'aime que lui.

Les seigneurs *ont* des vassaux; & ils *possèdent* des terres.

En fait de science & de talents, il suffit, pour les *avoir* d'y être médiocrement habile; pour les *posséder*, il y faut exceller.

Ceux qui *ont* la connoissance des arts, en savent & en suivent les règles; mais ceux qui les *possèdent*, font & donnent des règles à suivre. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) AXUMIQUE, adj. Nom qu'on donne à l'un des deux alphabets éthiopiens.

Les savants dans les langues orientales donnent aussi le même nom à un des dialectes de la langue des abyssins ou éthiopiens. Le dialecte *axumique*, aujourdhui appelé *éthiopique*, eut le privilège d'être la langue commune jusqu'au temps de l'extinction de la famille Zagéenne, qui régnoit dans la province appelée *Tigra*. C'est la langue savante & celle de la Religion. *Voyez* dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, *tome 36*, un *Mémoire* de M. de Guignes sur les langues orientales. (*L'*ÉDITEUR.)

B

B, s. m. (*Gramm.*) C'est la seconde lettre de l'alphabet dans la plupart des langues, & la première des consonnes.

Dans l'alphabet de l'ancien irlandois, le *b* est la première lettre, & l'*a* en est la dix-septième.

Les éthiopiens ont un plus grand nombre de lettres que nous, & n'observent pas le même ordre dans leur alphabet.

Aujourdhui les maîtres des petites écoles, en apprenant à lire, font prononcer *be*, comme on le prononce dans la dernière syllabe de *tom-be*, il *tombe*: ils font dire aussi, avec un *e* muet, *de*, *fe*, *me*, *pe*; ce qui donne bien plus de facilité pour assembler ces lettres avec celles qui les suivent. C'est une pratique que l'auteur de la Grammaire générale de P. R. avoit conseillée il y a cent ans, & dont il parle comme de la voie la plus naturelle pour montrer à lire facilement en toutes sortes de langues: parce qu'on ne s'arrête point au nom particulier que l'on a donné à la lettre dans l'alphabet; mais on n'a égard qu'au son naturel de la lettre, lorsqu'elle entre en composition avec quelque autre.

Le *b* étant une consonne, il n'a de son qu'avec une voyelle: ainsi, quand le *b* termine un mot, tels que *Achab*, *Joab*, *Moab*, *Oreb*, *Job*, *Jacob*, après avoir formé le *b*, par l'approche des deux lèvres l'une contre l'autre, on ouvre la bouche & on pousse autant d'air qu'il en faut pour faire entendre un *e* muet; & ce n'est qu'alors qu'on entend le *b*. Cet *e* muet est beaucoup plus foible que celui qu'on entend dans *syllabe*, *Arabe*, *Eusèbe*, *globe*, *robe*. *Voy.* CONSONNE.

Les grecs modernes, au lieu de dire *alpha*, *béta*, disent *alpha*, *vita*: mais il paroît que la prononciation qui étoit autrefois la plus autorisée & la plus générale, étoit de prononcer *béta*.

Il est peut-être arrivé en Grèce, à l'égard de cette lettre, ce qui arrive parmi nous au *b*: la prononciation autorisée est de dire *be*; cependant nous avons des provinces où l'on dit *ve*. Voici les principales raisons qui font voir qu'on doit prononcer *béta*.

Eusèbe, au *livre X. de la préparation évangélique*, *ch. vj*, dit que l'*alpha* des grecs vient de l'*aleph* des hébreux, & que *béta* vient de *beth*: or

il est évident qu'on ne pourroit pas dire que *vita* vient de *beth*, surtout étant certain que les hébreux ont toujours prononcé *beth*.

Eustathe dit que βῆ, βη, est un son semblable au bêlement des moutons & des agneaux, & cite ce vers d'un ancien :

Is fatuus, perinde ac ovis, bê bê dicens, incedit.

Saint Augustin, au *liv. II. de Doct. christ.* dit que ce mot & ce son *bêta* est le nom d'une lettre parmi les grecs, & que parmi les latins *beta* est le nom d'une herbe ; & nous l'appelons encore aujourdhui *bète* ou *bète-rave*.

Juvenal a aussi donné le même nom à cette lettre :

Hoc discunt omnes ante alpha & bêta puellæ.

Bélus, père de Ninus, roi des assyriens, qui fut adoré comme un dieu par les babyloniens, est appelé Βῆλος, & l'on dit encore la statue de *Beel*.

Enfin, le mot *Alphabetum*, dont l'usage s'est conservé jusqu'à nous, fait bien voir que *bêta* est la véritable prononciation de la lettre dont nous parlons.

On divise les lettres en certaines classes, selon les parties des organes de la parole qui servent le plus à les exprimer ; ainsi, le *b* est une des cinq lettres qu'on appelle *labiales*, parce que les lèvres sont principalement employées dans la prononciation de ces cinq lettres, qui sont *b*, *p*, *m*, *f*, *v*.

Le *b* est la foible du *p* : en serrant un peu plus les lèvres, on *fait p* de *b*, & *fe* de *ve* ; ainsi, il n'y a pas lieu de s'étonner, si l'on trouve ces lettres l'une pour l'autre. Quintilien dit que, quoique l'on écrive *obtinuit*, les oreilles n'entendent qu'un *p* dans la prononciation, *optinuit* : c'est ainsi, que de *scribo* on fait *scripsi*.

Dans les anciennes inscriptions on trouve *apsens* pour *absens*, *pleps* pour *plebs*, *poplicus* pour *publicus*, &c.

Cujas fait venir *aubaine* ou *aubène* d'*advena*, étranger, par le changement de *v* en *b* : d'autres disent *aubains* quasi *alibi nati*. On trouve *berna* au lieu de *verna*.

Le changement de ces deux lettres labiales *v*, *b*, a donné lieu à quelques jeux de mots, entre autres à ce mot d'Aurélien, au sujet de Bonose, qui passoit sa vie à boire : *Natus est non ut vivat, sed ut bibat.* Ce Bonose étoit un capitaine originaire d'Espagne ; il se fit proclamer empereur dans les Gaules sur la fin du III[e] siècle. L'empereur Probus le fit pendre, & l'on disoit, *C'est une bouteille de vin qui est pendue*.

Outre le changement de *b* en *p* ou en *v*, on trouve aussi le *b* changé en *f* ou en φ, parce que ce sont des lettres labiales : ainsi, de βρέμω est venu *fremo* ; & au lieu de *sibilare*, on a dit *sifilare*, d'où est venu notre mot *sifler*. C'est par ce changement réciproque que du grec ἄμφω les latins ont fait *ambo*.

Plutarque remarque que les lacédémoniens changeoient le φ en *b* ; qu'ainsi, ils prononçoient *Bilippe* au lieu de *Philippe*.

On pourroit rapporter un grand nombre d'exemples pareils de ces permutations de lettres ; ce que nous venons d'en dire nous paroît suffisant, pour faire voir que les réflexions que l'on fait sur l'étymologie, ont pour la plupart un fondement plus solide qu'on ne le croit communément.

Parmi nous, les villes où l'on bat monnoie, sont distinguées les unes des autres par une lettre qui est marquée au bas de l'écu de France. Le *B* fait connoître que la pièce de monnoie a été frappée à Rouen

On dit d'un ignorant, d'un homme sans lettres, qu'*Il ne sait ni* a *ni* b. Nous pouvons rapporter ici à cette occasion, l'épitaphe que M. Ménage fit d'un certain abbé :

Ci-dessous gît monsieur l'abbé
Qui ne savoit ni *a* ni *b* ;
Dieu nous en doint bientôt un autre,
Qui sache au moins sa patenôtre.

(*M.* DU *MARSAIS.*)

BACCHE, s. m. Dans la Poésie grèque & latine, espèce de pied composé de trois syllabes, la première brève, & les deux autres longues ; comme dans ces mots, *ĕgēstās*, *ăvārī*.

Le *Bacche* a pris son nom de ce qu'il entroit souvent dans les hymnes composées à l'honneur de Bacchus. Les romains le nommoient encore *Œnotrius*, *Tripodius*, *Saltans* ; & les grecs, Παρίαμβος. Diom. III. *pag.* 475. Le *Bacche* peut terminer un vers hexamètre. *Voyez* PIED, *&c.* (*L'abbé MALLET.*)

BÂILLEMENT, s. m. (*Grammaire.*) On dit également *Hiatus* : mais ce dernier est latin. Il y a *Bâillement* toutes les fois qu'un mot terminé par une voyelle, est suivi par un autre qui commence par une voyelle, comme dans *il m'obligea à y aller* ; alors la bouche demeure ouverte entre les voyelles, par la nécessité de donner passage à l'air qui forme l'une, puis l'autre, sans aucune consonne intermédiaire : ce concours de voyelles est plus pénible à exécuter pour celui qui parle, & par conséquent moins agréable à entendre pour celui qui écoute ; au lieu qu'une consonne faciliteroit le passage d'une voyelle à l'autre. C'est ce qui a fait que, dans toutes les langues, le méchanisme de la parole a introduit ou l'élision de la voyelle du mot précédent, ou une consonne euphonique entre les deux voyelles.

L'élision se pratiquoit même en prose chez les romains. » Il n'y a personne parmi nous, quelque grossier qu'il soit, dit Cicéron, qui ne cherche à éviter le concours des voyelles, & qui ne les réunisse dans l'occasion. « *Quod quidem latina lingua sic observat, nemo ut tam rusticus sit, quin vocales nolit conjungere.* Cic. *Orator*, n°. 150. Pour nous, excepté avec quelques monosyllabes, nous ne faisons usage de l'élision, que lorsque le mot suivi d'une

voyelle est terminé par un *e* muet; par exemple, une *sincère amitié*, on prononce *sincèr-amitié*. On élide aussi l'*i* de *si* en *si il*, qu'on prononce *s'il*: on dit aussi *m'amie* dans le style familier, au lieu de *ma amie* ou *mon amie*; nos pères disoient *m'amour*.

Pour éviter de tenir la bouche ouverte entre deux voyelles, & pour se procurer plus de facilité dans la prononciation, le méchanisme de la parole a introduit dans toutes les langues, outre l'élision, l'usage des lettres euphoniques; & comme dit Cicéron, on a sacrifié les règles de la Grammaire à la facilité de la prononciation: *Consuetudini auribus indulgenti libenter obsequor.... Impetratum est à Consuetudine ut peccare suavitatis causâ liceret.* Cicér. *Orator.* n°. 158. Ainsi, nous disons *mon ame*, *mon épée* plus tôt que *ma ame*, *ma épée*. Nous mettons un *t* euphonique dans *y a-t-il*, *dira-t-on*; & ceux qui, au lieu de tiret ou trait d'union, mettent un apostrophe après le *t*, font une faute: l'apostrophe n'est destiné qu'à marquer la suppression d'une voyelle, or il n'y a point ici de voyelle élidée ou supprimée.

Quand nous disons *si l'on* au lieu de *si on*, *l'* n'est point alors une lettre euphonique, quoi qu'en dise M. l'abbé Girard, *tom. I*, *pag.* 344. *On* est un abrégé de *homme*; on dit *l'on* comme on dit *l'homme*. *On m'a dit*, c'est à dire, *un homme*, *quelqu'un m'a dit*. *On*, marque une proposition indéfinie, *individuum vagum*. Il est vrai que, quoiqu'il soit indifférent pour le sens de dire *on dit* ou *l'on dit*, l'un doit être quelquefois préféré à l'autre, selon ce qui précède ou ce qui suit; c'est à l'oreille à le décider: & quand elle préfère *l'on* au simple *on*, c'est souvent par la raison de l'euphonie, c'est à dire, par la douceur qui résulte à l'oreille de la rencontre de certaines syllabes. Au reste ce mot *Euphonie* est tout grec εὖ, *bien*, & φωνή, *son*.

En grec le ν, qui répond à notre *n*, étoit une lettre euphonique, surtout après l'ε & l'ι: ainsi, au lieu de dire εἴκοσι ἄνδρες, *viginti viri*, ils disoient εἴκοσιν ἄνδρες, sans mettre ce ν entre les deux mots.

Nos voyelles sont quelquefois suivies d'un son nasal, qui fait qu'on les appelle alors *voyelles nasales*. Ce son nasal est un son qui peut être continué, ce qui est le caractère distinctif de toute voyelle: ce son nasal laisse donc la bouche ouverte; & quoiqu'il soit marqué dans l'écriture par une *n*, il est une véritable voyelle: & les poètes doivent éviter de le faire suivre d'un mot qui commence par une voyelle, à moins que ce ne soit dans les occasions où l'Usage a introduit une *n* euphonique entre la voyelle nasale & celle du mot qui suit.

Lorsque l'adjectif qui finit par un son nasal est suivi d'un substantif qui commence par une voyelle, alors on met l'*n* euphonique entre les deux, du moins dans la prononciation; par exemple, *un-n-enfant*, *bon-n-homme*, *commun-n-accord*, *mon-n-ami*; la particule *on* est aussi suivie de l'*n* euphonique, *on-n-a*. Mais si le substantif précède, il y a ordinairement un *Bâillement*; *un écran enluminé*, *un tyran odieux*, *un entretien honnête*, *une citation équivoque*, *un parfum incommode*; on ne dira pas *un tyran-n-odieux*, *un entretien-n-honnête*, &c. On dit aussi *un bassin à barbe*, & non *un bassin-n-à barbe*. Je sais bien que ceux qui déclament des vers où le poète n'a pas connu ces voyelles nasales, ajoûtent l'*n* euphonique, croyant que cette *n* est la consonne du mot précédent: un peu d'attention les détromperoit; car prenez-y garde, quand vous dites *il est bon-n-homme*, *bon-n-ami*, vous prononcez *bon* & ensuite *n-homme*, *n-ami*. Cette prononciation est encore plus désagréable avec les diphthongues nasales, comme dans ce vers d'un de nos plus beaux opéra:

> Ah! j'attendrai long temps, la nuit est loin encore;

où l'acteur, pour éviter le *Bâillement*, prononce *loin-n-encore*, ce qui est une prononciation normande.

Le *b* & le *d* sont aussi des lettres euphoniques. En latin *ambire* est composé de l'ancienne préposition *am*, dont on se servoit au lieu de *circum*, & de *ire*; or comme *am* étoit en latin une voyelle nasale, qui étoit même élidée dans les vers, le *b* a été ajouté entre *am* & *ire*, *euphoniæ causâ*.

On dit en latin *prosum*, *prosumus*, *profui*; ce verbe est composé de la préposition *pro* & de *sum*: mais si, après *pro*, le verbe commence par une voyelle, alors le méchanisme de la parole ajoûte un *d*, *prosum*, *pro-d-es*, *pro-d-est*, *pro-d-eram*, &c. On peut faire de pareilles observations en d'autres langues; car il ne faut jamais perdre de vûe que les hommes sont partout des hommes, & qu'il y a dans la nature uniformité & variété. *Voyez* HIATUS. (*M. DU MARSAIS.*)

* BAISSER, ABAISSER. *Synonymes.*

Baisser se dit des choses qu'on veut placer plus bas, de celles dont on veut diminuer la hauteur, & de certains mouvements de corps; on *baisse* une poutre, on *baisse* les voiles d'un navire, on *baisse* un bâtiment, on *baisse* les yeux & la tête. *Abaisser* se dit des choses faites pour en couvrir d'autres, mais qui étant relevées les laissent à découvert; on *abaisse* le dessus d'une cassette, on *abaisse* les paupières, on *abaisse* sa coiffe & sa robe.

Les opposés de *Baisser* sont *Élever* & *Exhausser*; ceux d'*Abaisser* sont *Lever* & *Relever*; chacun selon les différentes occasions où ils sont employés, & les divers sujets dont il est question. On *baisse* un toit trop *élevé*, & un mur trop *exhaussé*. On *abaisse* la trape qu'on avoit *levée*, & son voile qu'on avoit *relevé*.

Baisser est d'usage dans le sens neutre; *Abaisser* ne l'est pas. Ils se joignent également au pronom réciproque: mais alors le premier garde toujours le sens littéral, & le second prend toujours le figuré.

On *baisse*, en diminuant: on *se baisse*, en se courbant. On *s'abaisse*, en s'humillant, ou en se

proportionnant aux perſonnes qui nous ſont inférieures par la condition ou par l'eſprit.

Les rivières *baiſſent* en été. Les grandes perſonnes ſont obligées de *s'abaiſſer* pour paſſer par les petites portes. Il eſt quelquefois dangereux de *s'abaiſſer*; car on prend au mot notre humilité, & l'on nous mépriſe ſur notre parole. Ce n'eſt pas en *s'abaiſſant* juſqu'à la familiarité, qu'un prince acquiert la qualité & la réputation de Bon; c'eſt par la douceur & la juſtice de ſon gouvernement. L'on n'eſt jamais bon maître, ſi l'on ne ſait *s'abaiſſer* juſqu'au niveau de l'eſprit de ſon écolier.

Le mot de *Baiſſer* n'eſt jamais employé dans le ſens figuré à l'actif, ſoit qu'il ſoit joint au pronom réciproque, ou qu'il ait un autre cas; l'Uſage ne s'en ſert en ce ſens qu'au neutre : ainſi, l'on dit que les forces *baiſſent* quand on a paſſé quarante ans. Pour le mot d'*Abaiſſer*, il a quelquefois à l'actif un ſens figuré; & le bon Uſage ne l'emploie jamais autrement avec le pronom réciproque; il ſeroit tout à fait déplacé, ſi on lui donnoit alors le ſens propre & littéral : on ne dit pas d'un deſſus de coffre qu'il *s'abaiſſe*, on dit qu'il tombe.

L'adverſité fait *baiſſer* l'eſprit aux uns, & le réveille aux autres. L'homme ſage & ſimple ne *s'abaiſſe* point, ni ne ſe ſoucie d'*abaiſſer* l'orgueil d'autrui. (*L'Abbé* GIRARD.)

* BALLADE, ſ. f. *Belles-lettres*, *Poéſie*. Petit poème régulier, compoſé de trois couplets & d'un envoi, en vers égaux, avec un refrein, c'eſt à dire, avec le retour du même vers à la fin des couplets, ainſi qu'à la fin de l'envoi.

Dans la *Ballade*, les trois couplets ſont ſymmétriquement égaux, ſoit pour le nombre des vers, ſoit pour l'enlacement des rimes. C'eſt une ſtance de huit, de dix, de douze vers, en deux parties. L'envoi n'en eſt qu'une moitié, & il répond communément à la ſeconde partie de la ſtance. Les parties correſpondantes des trois couplets ſont ſur les mêmes rimes; & l'envoi conſerve les rimes de la partie à laquelle il répond.

Ce petit poème a de la grâce dans la régularité de ſa forme; & quand le refrein en eſt heureuſement amené à la fin des couplets, il leur donne un tour très-piquant.

Nos anciens poètes, comme Villon & Marot, n'y ont employé que les vers de dix & de huit ſyllabes: celui de douze n'étoit guère en uſage; & ſa gravité ſembleroit déplacée dans un poème qui doit garder la naïveté du vieux temps.

La *Ballade* a paſſé de mode depuis madame Deshoulières; mais ſi quelqu'un veut s'y amuſer encore, il fera bien de lui conſerver le tour du ſtyle de Marot, ſans trop affecter ſon langage. La Fontaine eſt un excellent maître dans l'art de rajeunir cette ancienne naïveté.

Comme la forme de la *Ballade* eſt difficile à décrire avec préciſion, en voici un modèle, pris de Marot, & dans lequel on remarquera, comme une ſingularité, qu'il y a deux refreins au lieu d'un.

BALLADE du frère Lubin.

Pour courir en poſte à la ville,
Vingt fois, cent fois, ne ſais combien;
Pour faire quelque choſe vile;
Frère Lubin le fera bien.
Mais d'avoir honnête entretien,
Ou mener vie ſalutaire,
C'eſt à faire à un bon chrétien :
Frère Lubin ne le peut faire.

Pour mettre (comme un homme habile)
Le bien d'autrui avec le ſien,
Et vous laiſſer ſans croix ne pile;
Frère Lubin le fera bien.
On a beau dire, je le tien,
Et le preſſer de ſatisfaire;
Jamais ne vous en rendra rien :
Frère Lubin ne le peut faire.

Pour débaucher, par un doux ſtyle,
Quelque fille de bon maintien,
Point ne faut de vieille ſubtile;
Frère Lubin le fera bien.
Il prêche en théologien;
Mais pour boire de belle eau claire,
Faites la boire à notre chien :
Frère Lubin ne le peut faire.

Envoi.

Pour faire plus tôt mal que bien,
Frère Lubin le fera bien;
Mais ſi c'eſt quelque bonne affaire,
Frère Lubin ne le peut faire.

Le temps de la galanterie fut celui de la *Ballade*, ainſi que de tous ces petits poèmes qui compoſoient, nous dit Marot, le *Bréviaire* du *temple* de l'Amour :

Ce ſont Rondeaux, *Ballades*, Virelais,
Mots à plaiſir, Rimes, & Triolets,
Leſquels Vénus apprend à retenir
A un grand tas d'amoureux nouvelets,
Pour mieux ſavoir dames entretenir.

La régularité ſévère de ces petites pièces de poéſie en a fait abandonner le genre; & c'eſt ce qui auroit dû le rendre précieux.

Le ſentiment de la difficulté vaincue entre plus qu'on ne penſe dans le plaiſir que nous font les arts, & lorſque cette difficulté n'eſt pas trop gênante, qu'il y a de l'adreſſe à la vaincre, & qu'il en réſulte un agrément de plus; elle eſt précieuſement à conſerver. C'eſt peut-être ce qui nous rend ſi chère l'habitude des vers rimés; c'eſt auſſi ce qui nous doit faire regretter ces petits poèmes qui dans leur forme preſcrite avoient de l'élégance & de la grâce, & dans leſquels la facilité unie à la contrainte étoit un objet de ſurpriſe, & par conſéquent un plaiſir de plus. Tels étoient

étoient le Sonnet, le Rondeau, le Virelai, le Triolet, le Chant, & la *Ballade*.

Le Sonnet est peut-être le cercle le plus parfait qu'on ait pu donner à une grande pensée, & la division la plus régulière que l'oreille ait pu lui prescrire. Le couplet ne peut guère avoir de plus jolie forme que celle du Triolet. Le tour du Rondeau & du Virelai donne de la saillie au badinage & à l'Épigramme. La *Ballade*, comme le Chant, donne, par son refrein, de l'élégance & de la grâce aux stances qui la composent. Chacun de ces petits poèmes avoit son caractère particulier & ses règles prescrites, c'est à dire, des guides sûrs pour le talent & pour le goût.

Ce qu'on appelle aujourdhui *Poésies fugitives* n'a plus ni forme ni dessein: elles sont libres, mais trop libres. La facilité, que suit la négligence, en fait produire avec une abondance qui ajoûte encore au dégoût de leur insipidité. Des hommes de génie dont ces poésies légères sont les délassements, y excelleront toujours; mais le génie est rare; & le talent médiocre, qui auroit peut être réussi à bien tourner une *Ballade* ou un Rondeau, ne fera, dans une pièce de vers libres, qu'enfiler des rimes communes & des idées plus communes encore, sans aucune peine, il est vrai, mais aussi sans aucun mérite, ni du côté du goût, ni du côté de l'art. (*M. Marmontel.*)

BARBARISME, s. m. *terme de Grammaire*. Le *Barbarisme* est un des principaux vices de l'Élocution.

Ce mot vient de ce que les grecs & les romains appeloient les autres peuples *Barbares*, c'est à dire, *étrangers*; par conséquent tout mot étranger mêlé dans la phrase grecque ou latine étoit appelé *Barbarisme*. Il en est de même de tout idiotisme ou façon de parler, & de toute prononciation qui a un air étranger: par exemple, un anglois qui diroit à Versailles, *est pas le Roi allé à la chasse*, pour dire, *le Roi n'est-il pas allé à la chasse?* ou *je suis sec*, pour dire, *j'ai soif*, feroit autant de *Barbarismes* par rapport au françois.

Il y a aussi une autre espèce de *Barbarisme*; c'est lorsqu'à la vérité le mot est bien de la langue, mais qu'il est pris dans un sens qui n'est pas autorisé par l'Usage de cette langue, ensorte que les naturels du pays sont étonnés de l'emploi que l'étranger fait de ce mot: par exemple, nous nous servons au figuré du mot *Entrailles*, pour marquer le sentiment tendre que nous avons pour autrui; ainsi, nous disons il a de bonnes *entrailles*, c'est à dire, il est compatissant. Un étranger écrivant à M. de Fénélon, archevêque de Cambrai, lui dit: *Mgr, vous avez pour moi des boyaux de père*. *Boyaux* ou *Intestins*, pris en ce sens, font un *Barbarisme*, parce que, selon l'Usage de notre langue, nous ne prenons jamais ces mots dans le sens figuré que nous donnons à *Entrailles*.

Ainsi, il ne faut pas confondre le *Barbarisme* avec le solécisme; le *Barbarisme* est une locution étrangère, au lieu que le solécisme est une faute contre la régularité de la construction d'une langue; faute que les naturels du pays peuvent faire par ignorance ou par inadvertence, comme quand ils se trompent dans le genre des noms ou qu'ils font quelqu'autre faute contre la syntaxe de leur langue.

Ainsi, on fait un *Barbarisme*, 1°. en disant un mot qui n'est point du dictionnaire de la langue: 2°. en prenant un mot dans un sens différent de celui qu'il a dans l'usage ordinaire, comme quand on se sert d'un adverbe comme d'une proposition; par exemple, *Il arrive auparavant midi*, au lieu de dire, *avant midi*: 3°. enfin en usant de certaines façons de parler, qui ne sont en usage que dans une autre langue.

Au lieu que le solécisme regarde les déclinaisons, les conjugaisons, & la syntaxe d'une langue: 1°. les déclinaisons, par exemple, *les émails* au lieu de dire *les émaux*; 2°. les conjugaisons, comme si l'on disoit *il alli* pour *il alla*; 3°. la syntaxe, par exemple, *Je n'ai point de l'argent*, pour *Je n'ai point d'argent*.

J'ajoûterai ici un passage tiré du IVe livre *ad Herennium*, ouvrage attribué à Cicéron: » La latinité, dit l'auteur, consiste à parler purement, sans » aucun vice dans l'Élocution. Il y a deux vices » qui empêchent qu'une phrase ne soit latine, le » solécisme & le *Barbarisme*; le solécisme, c'est » lorsqu'un mot n'est pas bien construit avec les » autres mots de la phrase; & le *Barbarisme*, c'est » quand on trouve dans une phrase un mot qui ne » devoit pas y paroître, selon l'Usage reçu ». *Latinitas est quæ sermonem purum conservat, ab omni vitio remotum. Vitia in sermone, quominùs is latinus sit, duo possunt esse; soloecismus &* Barbarismus. *Soloecismus est, quum verbis pluribus consequens verbum superiori non accommodatur.* Barbarismus *est, quum verbum aliquod vitiosè effertur.* Rhetoricorum ad Herenn. *Lib. IV. cap. xij.* (*M. du Marsais.*)

* BARDE *ou* BAIRD, *Hist. litteraire*, C'est ainsi qu'on nommoit les poètes & les chantres de la guerre, parmi les gaulois, les bretons, les germains, & dont nous pouvons, sans aucune espèce de confusion, réunir l'histoire avec celle des scaldes, qui étoient proprement les poètes de la Scandinavie.

On ne connoît pas aujourdhui le véritable sens du mot *Baird*, parce que c'est un terme radical, qui n'a par conséquent point de racine, comme beaucoup d'autres monosyllabes dans le celtique & le tudesque. Il faut dire ici que c'est une absurdité très-grande de la part des étymologistes, de vouloir qu'il dérive de *Bardus*, ce phantôme de roi, qu'on fait régner dans la Gaule en un temps où la Gaule n'obéissoit encore à aucun roi. C'est vraisemblablement par une pure conjecture, que Sulpitius, en expliquant ce vers de la Pharsale,

Plurima securi fudistis carmina, Bardi,

assûre que *Baird* signifioit en celtique un *chantre.*

Les *Bardes*, avant que d'être corrompus par l'esprit de flatterie, & avant que de s'être trop multipliés par l'amour de l'oisiveté, ont rendu de temps en temps de grands services à leur patrie, en composant des odes ou des chansons guerrières, qui répandoient le feu de l'héroïsme dans l'ame des combattants. On ne sauroit se former une meilleure idée de ces odes, qu'en les comparant à celles de Tyrtée, dont il nous reste heureusement quelques fragments précieux, parmi les ruines de la littérature grecque. Les *Bardes* n'avoient pas l'élégance & la sublimité de Tyrtée; mais ils avoient quelquefois sa force avec plus de rudesse. Et voilà à quoi il falloit s'en tenir dans le jugement qu'on a porté en Angleterre, touchant les poèmes du *Barde* Ossian, fils de Fingal, que des enthousiastes ont osé placer entre Homère & Virgile, & cela dans un temps où beaucoup de savants accusoient encore les ouvrages de cet écossois d'avoir été supposés, soit par James Macpherson, qui les a traduits du celtique, soit par quelque autre. Il est vrai que ces soupçons se sont dissipés, & que les étrangers ont témoigné & témoignent encore de l'empressement à traduire ces poèmes en leur langue; nous avons même sous les yeux une traduction allemande de l'an 1769 : mais cela ne sauroit en augmenter le mérite, aux yeux de ceux qui jugent des poètes en philosophes. Au reste, si Ossian a vécu dans le cinquième siècle de notre ère, ce qui est pour le moins aussi probable que de le faire vivre dans le troisième, il a pu être plus instruit qu'on ne le croit communément : car c'est une observation à l'égard des bretons, que, de tous les barbares subjugués, ils furent les premiers à prendre l'habit, les mœurs, & les usages des romains; & cela même, dit Tacite dans la vie d'Agricola, fit une partie de leur servitude, mais cette servitude ne dura point. Si, du temps de Juvénal, on trouvoit déja dans la grande Bretagne des hommes qui y prenoient des leçons de Rhétorique, pourquoi ne nous seroit-il point permis de supposer aussi, qu'on y trouvoit des hommes qui prenoient des leçons de Poésie?

Gallia caussidicos docuit facunda britannos.

On est très-étonné, lorsqu'on lit, dans l'histoire de la Suède, du Danemarck, & surtout dans celle de l'Irlande, à quel degré de puissance & de considération les scaldes & les *Bardes* y étoient insensiblement parvenus : on leur avoit accordé beaucoup de privilèges, & ils en avoient usurpé beaucoup d'autres : enfin, ils s'étoient excessivement multipliés. La troisième partie de toute la nation irlandoise, dit M. Keating, (*Gen. Hist. of. Irland. part. II*) s'arrogent le titre de *Bardes*, & il se peut qu'il n'y avoit point d'autre moyen pour se délivrer du tribut qu'il falloit leur payer, qu'en se déclarant membre de leur corps; car dans ce pays-là ils formoient effectivement un corps, dont les chefs étoient nommés *Filea* ou *Allamhredan*, & en langue cambro-bretonne, *Ben-bairdhe*, ce qui signifie à peu près mot pour mot *Docteurs en Poésie.* Ces Ben-bairdhe dirigeoient chacun 30 *Bardes*, inférieurs en qualité & en mérite, & possédoient des terres qui leur avoient été données pour prix de leurs chansons dans des occasions éclatantes, comme les batailles & les combats, où, par le pouvoir de leur enthousiasme, on n'avoit vu ni fuyards, ni poltrons, ni aucun exemple de quelque mort ignominieuse. Ces terres ou ces fiefs étoient exempts de toute espèce d'imposition, &, dans les guerres nationales, on les respectoit comme des asyles; ce qui prouve que la religion étoit plus mêlée qu'on ne le pense dans tout cela : & quoiqu'il ne soit parlé ni de culte, ni de dogme dans les poésies d'Ossian, cela n'empêche pas que les *Bardes* n'ayent été en quelque sorte des prêtres; aussi Ammien-Marcellin (*Lib. XV.*) paroît-il les associer, au moins dans la Gaule, aux eubages & aux druides, dont ils portoient vraisemblablement l'habit, sur lequel on ne sauroit se former une notion plus précise, qu'en consultant les estampes de la magnifique édition de Jules-César par M. Clarke, & le monument trouvé à Paris dans l'église de Notre-Dame. On croit cependant que le *Bardocucullus*, espèce de vêtement fort grossier & fort commode, étoit le plus généralement en usage parmi eux; & il en a même conservé le nom, à ce que soupçonne Picard. (*Celtopædia, lib. IV.*)

Les *Bardes* de l'Irlande avoient, indépendamment de la possession des terres dont nous venons de parler, le droit de se faire nourrir pendant six mois aux frais du Public, alloient se loger où ils le jugeoient à propos, & mettoient les habitants à contribution dans toute l'étendue de l'île, depuis la rivière d'*Alhallou* jusqu'à l'extrémité exposée.

On conçoit maintenant pourquoi cette espèce de rimeurs se multiplia presque à l'infini : il y avoit tant de prérogatives attachées à leur état, & cet état favorisoit tellement la paresse, qu'il n'est point surprenant que beaucoup d'hommes l'ayent embrassé pour vivre sans rien faire, sinon des vers, dont la plus grande partie a dû être un absurde ramas de pièces indignes de voir le jour, même parmi des barbares. Cependant vers la fin du sixième siècle, lorsque les abus devinrent frappants & peut-être intolérables, les irlandois disputèrent à beaucoup de ces gens-là le droit qu'ils prétendoient avoir de se faire nourrir pendant la moitié de l'année. Les disputes à cet égard produisirent enfin une distinction entre les *Bardes* auxquels on refusa la nourriture, & ceux auxquels on ne la refusa point : ceux-ci furent nommés *Clear-henchaine*, terme qu'on ne peut rendre en françois, que par le mot de *Poètes de l'ancienne taxe*, ou *Chantres de l'ancien tribut.* Par là on corrigea le mal, autant qu'on pouvoit le corriger alors. Il paroît au reste que les *Bardes* qui possédoient des terres, les retinrent malgré la réforme, & qu'ils ne furent pas inquiétés à ce sujet. On croit même que des familles encore existantes

aujourdhui, comme celle de *Mac-i-Baird*, sont descendues des anciens possesseurs de ces terres-là; car ce seroit se former une idée très-fausse des *Bardes*, de croire qu'ils vivoient dans le célibat : ils ne formoient point une classe séparée absolument du reste de la nation. Il est vrai qu'ils ne combattoient pas souvent pour la patrie; mais ils chantoient les combats, & préparoient la veille de l'action un poème, qu'on nommoit en celtique *Brosnuha-cath*, ou inspiration militaire, & en tudesque *Begeisterung zum kriege*. Les *Bardes* donnoient eux-mêmes, avec des instruments de Musique, le ton de ce chant : & voilà proprement ce que Tacite (*de morib. Germun.*) appelle *Barditum*. Il nous paroît étrange que des peuples ayent commencé à chanter au moment qu'ils étoient sur le point de se battre; mais on a retrouvé cet usage chez tous les barbares, & surtout chez les sauvages de l'Amérique, où un jongleur souffle au visage des guerriers, en commençant par le cacique, la fumée d'une pipe allumée, en leur disant, *Je vous souffle l'esprit de valeur* : ensuite ils se mettent à chanter avec tant de force qu'ils s'étourdissent & entrent en fureur; & c'est le degré de cette espèce de fureur, qui décide du sort de la bataille. Or il en étoit exactement de même chez les germains : *Sunt illis hæc quoque carmina, quorum relatu, quem* Barditum *vocant, accendunt animos, futuræque pugnæ fortunam ipso cantu augurantur; terrent enim, trepidantve, prout sonuit acies.* Tant il est vrai qu'il faut ou étourdir ou contraindre les hommes, pour les porter à s'entre-détruire; ce qu'ils ne feroient point, s'ils conservoient ou leur raison ou leur liberté.

Lorsque l'action étoit engagée, les *Bardes* avoient grand soin de se retirer en un lieu de sûreté, d'où ils pouvoient voir le combat; & ils mettoient en vers tout ce qu'ils avoient vu : quand un guerrier quittoit son rang ou son poste, sans y être forcé, ils le diffamoient par des satires, dont jamais la mémoire ne se perdoit chez des peuples dont la guerre faisoit presque l'unique occupation. On trouve à la vérité, dans Torfaeus (*Hist. Rerum Orcadensium*), qu'Olaüs, surnommé assez improprement *le saint*, étant sur le point de combattre, fit poster trois scaldes dans un endroit très-périlleux, d'où la vûe pouvoit s'étendre sur les deux armées; mais en revanche, il leur donna un corps de troupes, uniquement destiné à les défendre, en cas que l'ennemi eût voulu les enlever. Il est naturel que les Souverains & les Généraux se soient intéressés plus que personne à la conservation des poètes qui se trouvoient dans leurs camps; car ces poètes étoient seuls en état de faire passer le nom des Généraux & des Souverains à la postérité. On ne connoissoit pas encore alors les historiens; & lorsqu'on commença à écrire l'Histoire en Suède, en Danemarck, dans la Germanie, dans la Bretagne, dans la Gaule, il fallut bien recueillir les chansons des *Bardes*, que tant de personnes savoient par cœur : aussi Sturlesoon les cite-t-il à chaque page, dans sa Chronique, & Saxon le grammairien, dans son histoire. On peut être certain que, chez tous les peuples du monde, on a tiré, de ces espèces de poèmes, les cinq ou six premiers chapitres des annales; ainsi, il ne faut pas extrêmement s'étonner de les voir remplis de fables & de fiction. Charlemagne, si l'on en croit Éginhard (*Vit. car. cap. 29.*), fit former un recueil de toutes les œuvres des *Bardes* saxons; mais on ne sait pas ce que cette collection peut être devenue, hormis que ce ne soit la même dans laquelle Crantz paroît avoir puisé. En général, Charlemagne mit trop d'ardeur dans la manière dont il s'y prit pour convertir les saxons : il est triste qu'il se soit cru obligé de briser leurs statues, & de démolir leurs temples jusqu'aux fondements; ce qui nous a privés d'un grand nombre de monuments, très-propres à éclaircir l'origine des nations germaniques. Il n'y a que l'obstination de ces peuples dans l'idolâtrie qui puisse justifier une destruction semblable, qu'on ne sauroit même pardonner à des barbares, comme les huns & les turcs. Au reste, les Saxons conservèrent, malgré tout cela, tant de goût pour les compositions des *Bardes*, qu'on ne put les leur faire oublier qu'en mettant aussi la Bible en vers tudesques; & alors ils commencèrent à montrer quelque zèle pour la nouvelle doctrine, payèrent les dîmes, envoyèrent leur argent à Rome pour avoir des bulles & des indulgences, & furent enfin catholiques jusqu'au moment où ils embrassèrent le luthéranisme.

Nous n'avons parlé jusqu'à présent que des services que les *Bardes* ont rendus, en incitant les hommes à combattre pour la liberté ou pour la patrie, lorsque la liberté fut attaquée par des tyrans : mais ils n'ont pas été aussi absolument inutiles en temps de paix; puisqu'il y a bien de l'apparence que leurs chants ont contribué à adoucir un peu les mœurs, & à diminuer un peu la barbarie. Enfin ce sont eux qui ont ébauché l'homme social, mais les philosophes seuls l'ont formé : car il faut savoir assigner des bornes aux prétentions toujours outrées des poètes, qui s'imaginent que sans eux il n'y auroit pas de peuple policé sur le globe.

Comme l'on a quelquefois confondu les *Bardes* avec les vaciés ou les eubages, il faut, en terminant cet article, indiquer exactement en quoi ils en différoient. Les vaciés, nommés en celtique *Faid*, faisoient, à la vérité, de temps en temps des vers; mais ils se méloient aussi de prédire les évènements d'une manière plus positive que les *Bardes*, qui ne s'attribuoient que l'inspiration poétique, & les vaciés s'attribuoient l'inspiration prophétique. Ainsi, chez les celtes, la qualité du vacié étoit plus relevée que celle du *Barde*. Tout cela a fait naître parmi les savants une question assez singulière, touchant la véritable distinction du mot *poëta* & du mot *vates*, chez les romains. Dans ce que dom Martin a écrit sur la religion des gaulois, on trouve que le poète a été continuellement censé inférieur au *vates* : nous ne doutons point que cela ne soit vrai en un cer-

tain sens ; mais sous le siècle d'Auguste, ces deux termes devinrent synonymes dans l'Usage ; on les employoit indistinctement, & suivant que leurs quantités se prêtoient à la mesure ou au mètre du vers.

Voici ce qu'il faut dire à ce sujet : la vaticination caractérise les vates ; l'enthousiasme caractérise le poète. Les *Bardes* de la Germanie, qui célébrèrent tant la mémoire & les exploits d'Arminius ou de Hermen, n'avoient besoin que de l'enthousiasme : ils n'avoient pas besoin de la vaticination, puisque le sujet de leurs chants étoit une suite d'évènements déjà accomplis depuis quelques années, & dont toute la nation étoit aussi bien instruite qu'eux-mêmes pouvoient l'être ; & malgré tout cela, Lucain les confond encore avec les eubages. (*Pharf.* I. 447.)

Vos quoque, qui fortes animas belloque peremptas
Laudibus in longum vates demittitis ævum,
Plurima securi fudistis carmina, Bardi.

(*M.* DE *PAUW.*)

(¶ Nous ajoûterons au savant article qu'on vient de lire, quelques observations qui nous paroissent propres à répandre encore quelque lumière sur l'histoire des *Bardes*.

Si l'on observe l'histoire des peuples sauvages, on y verra la Poésie, unie à la Musique, former le premier des arts, avant même que les arts méchaniques les plus communs & les plus nécessaires aux premiers besoins de la vie y fussent établis ; c'est que le goût, comme le talent de la Poésie & de la Musique, tient à un instinct naturel, d'autant plus énergique & plus impérieux, que l'homme s'est moins altéré par les progrès de la société & de la civilisation.

Ces poètes musiciens ne pouvoient manquer d'être très-considérés chez les peuples sauvages ; ils les animoient au combat par leurs chansons, & amusoient leurs loisirs dans la paix. C'étoit l'emploi des *Bardes* chez les celtes & les gaulois.

Les nations celtiques avoient un si grand attachement pour leurs poésies & leurs *Bardes*, qu'au milieu des révolutions de leur Gouvernement & de leurs mœurs, même long temps après que l'ordre des druides fut détruit & que la religion nationale fut changée, les *Bardes* fleurissoient encore ; non comme une troupe de chanteurs errants, tels que les rapsodes des grecs, du temps d'Homère ; mais comme un ordre d'hommes très considéré dans l'État, & soutenu par un établissement public : ils ont subsisté presque jusqu'à notre temps sous le même nom, & exerçant les mêmes fonctions qu'autrefois en Irlande & dans le nord de l'Écosse. On sait que, dans l'un & dans l'autre de ces pays, chaque *Regulus* ou chef avoit son *Barde*, qui étoit regardé comme un officier considérable de sa Cour, & avoit des terres qui lui étoient assignées & qui passoient à sa postérité. On trouve dans les poèmes d'Ossian un grand nombre d'exemples de la considération qu'on avoit pour les *Bardes*.

Si l'on étudie l'histoire ancienne des peuples de l'Orient, on y trouve des poètes musiciens à la suite des princes. Le poète Chéryle, qui accompagnoit Alexandre dans son expédition de l'Inde, étoit un de ces poètes ambulants ; mais il ne paroît pas qu'il fût traité avec la distinction dont les *Bardes* jouissoient chez les celtes. Il s'offrit pour chanter les exploits d'Alexandre, qui ne le permit qu'à la condition que le poète recevroit une pièce d'or pour chaque bon vers & un soufflet pour chaque mauvais. L'ancien scholiaste d'Horace qui nous a transmis cette anecdote, ajoûte que ce malheureux poète fut souffleté à mort par une suite de cette singulière convention.

On voit par le portrait de Démodocus & de Phémius, qu'Homère a introduits dans l'Odyssée pour célébrer son art, que les poètes de son temps étoient des improvisateurs ambulants, comme les *Bardes* & les scaldes, les troubadours & les menestrets, qui alloient chanter chez les Grands dans les festins & les fêtes, & qui étoient musiciens & poètes.

Ces poètes passoient pour inspirés ; on regardoit l'enthousiasme subit dont ils sembloient pénétrés, comme une véritable inspiration de la Divinité ; on croyoit qu'ils disoient ce dont ils n'avoient pas même la connoissance. *Voyez* l'ION de Platon. Poète & Prophète (*vates*) étoient deux noms synonymes. Dans le huitième livre de l'Odyssée, Démodocus ayant amusé ses hôtes du récit de quelques avantures de la guerre de Troie, Ulysse lui dit ; » Vous avez chanté ces faits d'une manière très-» intéressante & comme si vous en aviez été témoin : » mais chantez à présent l'avanture d'Ulysse dans » le cheval de bois, telle qu'elle s'est passée ; & » je reconnoitrai que les dieux vous ont inspiré vos » chants » Démodocus se met à chanter cet évènement, & Ulysse en pleurant reconnoît la vérité du récit.

Dans les temps plus modernes, les Caliphes & les autres princes de l'Orient avoient leurs *Bardes*. Le chevalier Maundeville, qui voyageoit dans le Levant en 1340, rapporte dans sa relation, que, lorsque l'empereur du Cathay, ou le grand chan de Tartarie, est à table avec les Grands de sa Cour, personne n'est assez hardi pour lui adresser la parole, excepté ses musiciens chargés de le divertir. Le même voyageur dit que ces chanteurs de Cour étoient des officiers distingués de l'empereur. Leo Afer parle aussi des poètes de Cour (*Poetæ curiæ*) à Bagdad vers l'an 990. Ces rapports entre les usages du Midi & ceux du Nord, ont pu faire croire que l'institution des *Bardes* avoit été transportée de l'Orient en Europe.

C'est une circonstance remarquable, que les *Bardes* celtiques, ainsi que les anciens *Bardes* de l'Orient & de la Grèce, se distinguoient par la richesse de leurs vêtements. Hérodote nous dit qu'Arion sauta dans la mer avec les riches habits qu'il portoit ordinairement en public (*Clio*). Suidas parle de la

robe élégante, dans la forme miléſiène, que portoit le rapſode Antégénide (*Str. in. Antegen.*). Virgile, toujours ſi vrai dans ſes peintures, ne manque pas de décrire la robe flottante qui diſtinguoit Orphée, dans ſon triple emploi de prêtre, de légiſlateur, & de muſicien. (*Æneid. VI.* 645.)

Les *Bardes* ne négligeoient aucun moyen de fortifier & d'étendre l'eſpèce d'empire que les charmes de leur art leur donnoient ſur des peuples ignorants & barbares. Suivant une ancienne tradition du pays de Galles, Édouard I. ayant fait la conquête de la province, fit maſſacrer tous les *Bardes*. Voici comment le ſage Hume raconte le fait. » Le roi, perſuadé que rien n'étoit plus propre à entretenir parmi le peuple les idées de la valeur militaire & le ſentiment de ſon ancienne gloire, que cette poéſie traditionnelle, qui, jointe aux charmes de la Muſique & à la gaîté des fêtes publiques, faiſoit une impreſſion profonde ſur l'eſprit des jeunes gens, fit raſſembler dans un même lieu tous les *Bardes* du pays, & par une politique, qu'on peut bien appeler barbare, mais non abſurde, ordonna qu'on les mît à mort. » Quelques auteurs ont conteſté la vérité de ce fait; il ſemble cependant confirmé par des traditions authentiques, & par des raiſons aſſez plauſibles. Il paroît par d'anciennes lois du pays de Galles, que ces *Bardes*, ſemblables à l'ancien Tyrtée, étoient ſurtout employés à exciter le courage des gallois contre les anglois. Nous citerons ici le texte curieux d'une de ces lois. *Quandocumque muſicus aulicus iverit ad prædam cum domeſticis, ſi illis præcinuerit, habebit juvencum de prædâ optimum; & ſi acies ſit inſtructa ad prælium, præcinat illis canticum vocatum* UNBENJAETH PRIDAIN (*ſive monarchia Britannica.*)

Ces *Bardes* devoient joindre au talent de la Poéſie la valeur & l'audace; ils marchoient à la tête des armées, & donnoient le ſignal du combat. » Les anciennes chroniques nous apprennent qu'en premier rang de l'armée normande, un écuyer nommé Taillefer, monté ſur un cheval armé, chanta la chanſon de Rolland, qui fut ſi long temps dans les bouches des françois, ſans qu'il en ſoit reſté le moindre fragment. Ce Taillefer, après avoir entonné la chanſon que les ſoldats répétoient, ſe jeta le premier parmi les anglois & fut tué. » L'Hiſtoire a conſervé les noms de pluſieurs *Bardes* tués ainſi dans les combats.

Dans le pays de Galles ils formoient un corps reſpectable compoſé de différentes claſſes, & ce n'étoit que par des talents éprouvés qu'on parvenoit au premier rang. Ils avoient des aſſemblées publiques & régulières, où l'on diſtribuoit avec appareil des prix à ceux qui ſe diſtinguoient dans les différents exercices de leur profeſſion: c'étoit des eſpèces de jeux olympiques.

Ces inſtitutions ſe corrompirent dans la ſuite; & ces *Bardes*, ſi reſpectés du peuple, dégénérèrent en troupes de baladins & d'hiſtrions errants, avilis par la baſſeſſe & la licence de leurs mœurs, & contre leſquels les princes furent obligés d'employer la rigueur des lois.

Il nous eſt reſté une ordonnance de la reine Eliſabeth, de l'an 1567, dont l'extrait ſuffira pour faire connoître la dégradation où étoit tombée cette inſtitution des *Bardes*.

» Éliſabeth, par la grâce de Dieu, reine d'Angleterre, &c. Comme nous avons appris qu'une multitude de prétendus méneſtriers, rimeurs, & *Bardes*, ennuient & moleſtent les habitants de Galles, & empêchent les vrais méneſtriers, les habiles rimeurs & muſiciens, d'exercer leur profeſſion & de s'y perfectionner; voulant réformer cet abus, & ſachant que l'écuyer Moſtin & ſes ancêtres ont eu le don de la Poéſie & celui de jouer de la harpe d'argent, &c. Nous vous ordonnons, à vous chevalier Becley, chevalier Griffit, Ellis-Prixe, & vous Guillaume Moſtin, écuyer, de vous aſſembler le premier lundi après la fête de la Trinité, de choiſir les meilleurs méneſtriers de la principauté de Galles, & de renvoyer les autres labourer la terre ou exercer des métiers néceſſaires, &c. (L'ÉDITEUR.)

* BARDIT, (*Hiſt. litt.*) C'eſt ainſi que le chant des anciens germains eſt appelé dans les auteurs latins qui ont écrit de ces peuples. Les germains, n'ayant encore ni annales ni hiſtoires, débitoient toutes leurs rêveries en vers: entre ces vers, il y en avoit dont le chant s'appeloit *Bardit*, par lequel ils encourageoient au combat, & dont ils tiroient des augures, ainſi que de la manière dont il s'accordoit à celui de leurs voix. (*M.* DIDEROT.)

(¶ Tacite parle de ce chant de guerre dans ſon Livre *des Mœurs des Germains*, ch. III. *Sunt illis hæc quoque carmina, quorum relatu, quem* Barditum *vocant, accendunt animos, futuræque pugnæ fortunam ipſo cantu augurantur.* Le mot de *Barditus* dans ce paſſage a exercé la critique de pluſieurs ſavants: il a été pris par quelques-uns pour une eſpèce de chanſon militaire, par laquelle les germains excitoient leur courage avant le combat: ſelon M. Fréret, ce n'étoit qu'un cri de guerre, une clameur confuſe & inarticulée.

Juſte-Lipſe, Cluvier, & Voſſius, prétendent qu'il faut lire *Barritus*, comme on le lit en effet dans Végèce & dans Ammien-Marcellin. Végèce s'en ſert en parlant des romains, qui ne doivent, dit-il, pouſſer ce cri que dans le moment même où ils chargent l'ennemi. (*Veg. l.* III. *c.* 18.) Ammien le compare au mugiſſement des vagues qui ſe briſent contre des rochers. Dans le livre XXI, il l'emploie en parlant des romains: Conſtantius aſſure ſes ſoldats, que les barbares ne ſoutiendront pas leur cri; & au livre XXXI, Ammien reconnoît que les romains ont emprunté des barbares le mot *Barritus*.

Ces différentes deſcriptions montrent que ce cri de guerre ne pouvoit être nommé ni *Cantus* ni

Carmen au ſens propre de ces deux mots. Juſte-Lipſe & Cluvier ont rejeté l'origine de ce mot, priſe du nom gaulois de *Bardes*. Voſſius, qui eſt de leur avis, prouve, par quelques exemples, que ces deux mots, *Barditus* & *Barritus*, ont été confondus par les copiſtes : il cite le Gloſſaire de Cyrille, où le mot *Bardit* a pris la place de *Barrit* en parlant du cri de l'éléphant. Ces trois critiques, qui ont joint à l'étude des langues ſavantes celle des anciennes langues du Nord, dérivent *Barritus* du mot *Beren* ou *Baeren*, *crier*, *élever la voix*. Rien n'eſt plus ſimple & plus naturel que cette étymologie : & dans le paſſage de Tacite les mots *relatus carminum* & *cantus*, ne ſignifient que la manière de prononçer ce cri que les germains appeloient *Barritus*. *Voyez* les *Mém. de l'Acad. des Inſcript. T. XXIII. p. 164.*) (*L'*Éditeur.)

* BARREAU, ſ. m. *Belles-Lettres*. Le *Barreau* eſt le lieu où l'on plaide devant les juges ; & le genre de ſtyle ou d'Éloquence en uſage dans la plaidoirie, s'appelle ſtyle du *Barreau*, Éloquence du *Barreau*.

On a ſouvent confondu, en parlant des anciens, le *Barreau* avec la Tribune, & les avocats avec les orateurs, ſans doute à cauſe que l'un de ces emplois menoit à l'autre, & que bien ſouvent le même homme les exerçoit à la fois.

Il y avoit à Athènes trois ſortes de tribunaux : celui de l'Aréopage, qui ne jugeoit qu'au criminel, & d'où l'Éloquence pathétique étoit bannie ; celui des juges particuliers, devant leſquels ſe plaidoient les cauſes qui n'étoient pas capitales ; & celui du peuple, auquel on déféroit une loi qu'on croyoit injuſte, & qui avoit droit de l'abroger. Les deux premiers de ces tribunaux répondoient à notre *Barreau*, le dernier répondoit au *Forum* ou à la Tribune romaine. (¶ Il y avoit de plus les aſſemblées publiques, où le peuple & le Sénat ſiégeoient enſemble, & dans leſquelles s'agitoient les affaires d'État. Démoſthène nous a décrit la forme de ces aſſemblées, que les *pritanes* ou les chefs du Sénat, avoient ſeuls droit de convoquer, & auxquelles le peuple préſidoit par tribus. *Voyez* Délibératif.)

Tant que Rome fut libre, le *Forum*, où le peuple étoit juge, fut le tribunal ſuprême. Le tribunal des préteurs, celui des cenſeurs, celui des chevaliers, celui du Sénat même étoit ſubordonné à celui du peuple ; mais depuis Céſar & ſous les empereurs, toutes les grandes cauſes furent attribuées au Sénat ; l'autorité des préteurs s'accrut ; celle du peuple fut anéantie ; & l'Éloquence de la Tribune périt avec la liberté.

Ainſi, dans Rome & dans Athènes, tantôt les cauſes ſe plaidoient devant les juges, eſclaves de la loi ; tantôt devant le légiſlateur, qui avoit le droit d'abroger la loi, de l'adoucir, de la changer, de la laiſſer dormir, de lui impoſer ſilence, en un mot de mettre ſa volonté à la place de la loi même : voilà ce qui diſtingue eſſenciellement le *Barreau* d'avec la Tribune. *Voyez* Orateur.

Autant les fonctions de l'orateur étoient en honneur dans Athènes & dans Rome, autant la profeſſion d'avocat y fut avilie par la vénalité, la corruption, & la mauvaiſe foi. Demoſthène, qui l'avoit exercée, ſe vantoit d'avoir reçu cinq talents pour ſe taire, dans une cauſe où ſans doute on appréhendoit qu'il ne parlât : & comme il s'étoit fait payer ſon ſilence, on juge bien que lui & ſes pareils faiſoient encore mieux acheter leur voix. *Rien ne fut plus vénal dans Rome*, dit Tacite, *que la perfidie des avocats.*

Chez nos *bons* aïeux, lorſque tous les crimes étoient taxés, que pour cent ſols on pouvoit couper le nez ou l'oreille à un homme, ce beau tarif, appuyé de la preuve, ou par témoin, ou par ſerment, ou par le ſort des armes, avoit peu beſoin d'avocats : les lois romaines introduites les rendirent plus néceſſaires : mais le *Barreau* ne prit une forme raiſonnable & décente que dans le quatorzième ſiècle, lorſque le Parlement, devenu ſédentaire ſous Philippe le Bel, fut le réfuge de l'Innocence & de la Foibleſſe, ſi long temps opprimées aux tribunaux militaires & barbares des grands vaſſaux.

L'uſage de faire parler pour ſoi un homme plus inſtruit, plus habile que ſoi, a dû s'introduire partout où la raiſon & la juſtice ont pu ſe faire entendre. Mais cette inſtitution avoit un vice radical, d'où ſont dérivés tous les vices de l'Éloquence du *Barreau* : l'avocat, en plaidant une cauſe qui n'eſt pas la ſienne, joue un role qui n'eſt pas le ſien ; voilà pourquoi, ſi l'on en croit Ariſtophane, Cicéron, Pétrone, Quintilien, la déclamation a été dans tous les temps le caractère dominant de l'Éloquence du *Barreau*. *Voyez* Déclamation.

Si les plaideurs étoient leurs avocats eux-mêmes, ils expoſeroient les faits avec ſimplicité, ils diroient leurs raiſons ſans emphaſe ; & s'ils employoient les mouvements d'une Éloquence paſſionnée, ces mouvements ſeroient placés & ſeroient au moins pardonnables.

Mais un avocat, revêtu du perſonnage du plaideur, a beſoin d'un art prodigieux pour le jouer d'après nature ; & au défaut de ce talent ſi rare, il met à la place de l'Éloquence naturelle, une déclamation factice, tantôt ridicule par l'abus de l'eſprit & par l'enflure des paroles, tantôt révoltante par ſon impudence, tantôt criminelle par ſes artifices ou par ſes odieux excès.

Quand c'eſt par vanité que l'orateur, dans une cauſe qui ne demande que de la raiſon, de la clarté, de la méthode, cherche à répandre les fleurs d'une Rhétorique étudiée, l'orateur n'eſt que ridicule ; & s'il eſt jeune on pardonne à ſon âge. Mais lorſqu'oubliant ſon caractère, il prend le rôle de bouffon, &, par des railleries indécentes, cherche à faire rire ſes juges ; il ſe dégrade & s'avilit.

Lorſque dans une cauſe, qui de ſa nature ne peut exciter aucun des mouvements de l'Éloquence

véhémente, il se bat les flancs pour paroître ému & pour émouvoir, qu'il emploie de grands mots pour exprimer de petites choses, & qu'il prodigue les figures les plus hardies & les plus fortes pour un sujet simple & commun (ce que Montagne appelle *faire de grands souliers pour de petit pieds*); il n'est qu'un charlatan & un mauvais déclamateur. Mais lorsqu'il se met à la place d'un plaideur outré de colère, & qu'il vomit pour lui tout ce que la vengeance, la haine envenimée, peut avoir de noirceur & de malignité; qu'il déshonore un homme, une famille entière, sous le prétexte souvent léger que sa cause l'y autorise; il est l'esclave des passions d'autrui, le plus lâche des complaisants, & le plus vil des mercénaires. Cette licence, trop long temps effrénée, a été la honte de l'ancien *Barreau*, quelquefois l'opprobre du *Barreau* moderne; & quoiqu'en général l'honnêteté soit l'ame de l'ordre des avocats, il n'ont peut-être pas été assez sévères à réprimer un abus si criant.

» Cet ordre, aussi ancien que la magistrature, aussi noble que la vertu, aussi nécessaire que la justice, (c'est M. d'Aguesseau qui parle) où l'homme, unique auteur de son élévation, tient tous les autres hommes dans la dépendance de ses lumières & les force de rendre hommage à la seule supériorité de son génie, heureux de ne devoir ni les dignités aux richesses, ni la gloire aux dignités », ne doit rien souffrir qui profane un caractere si sacré.

Qu'un avocat soit pénétré de la sainteté de ses fonctions, il commencera par ne se charger que de la cause qu'il croira juste: alors, écartant l'artifice, il armera la vérité de tous les traits de force & de lumière qui peuvent frapper les esprits; il dédaignera les ornements puérils & ambitieux; il parlera avec le sérieux de la décence & de la bonne foi; & s'il se permet l'Ironie, ce ne sera que d'un ton sévère & pour attacher le mépris à ce qui le doit inspirer: son respect pour les lois se communiquera aux juges, & leur rappellera, s'ils peuvent l'oublier, la dignité de leurs fonctions; ce même respect se répandra dans l'assemblée des auditeurs: il les avertira, comme a fait de nos jours l'un de nos avocats les plus célèbres, que le *Barreau* n'est pas un théâtre, ni l'orateur un comédien; & qu'une cause où il s'agit de décider ce qui est juste, est profanée par des applaudissements réservés à ce qui n'est qu'ingénieux.

Avouons cependant, ce que M. d'Aguesseau n'a pas craint d'avouer, que les juges sont des hommes, & que la vérité n'est pas assez sûre d'elle-même avec eux, pour dédaigner les ornements de l'art. » Sa première vertu, dit-il en parlant de l'avocat, » est de connoitre les défauts des autres (& c'est de ses juges qu'il parle); sa sagesse consiste à découvrir » leurs passions, & sa force à savoir profiter de leur » foiblesse. Les ames les plus rebelles, les esprits les » plus opiniâtres, sur lesquels la raison n'avoit point » de prise, & qui résistoient à l'évidence même, » se laissent entrainer par l'attrait de la persuasion; la » passion triomphe de ceux que la raison n'avoit » pu dompter; leur voix se mele à celle des génies » supérieurs; les uns suivent volontairement la » lumière que l'orateur leur présente; les autres sont » enlevés par un charme secret dont ils éprouvent » la force, sans en connoitre la cause; tous les » esprits convaincus, tous les cœurs persuadés paient » également à l'orateur ce tribut d'amour & d'ad» miration, qui n'est dû qu'à celui que la con» noissance de l'homme élève au plus haut degré » d'Éloquence.

Voilà les excuses dont s'autorise l'Éloquence artificieuse & passionnée.

Malhèur au peuple chez lequel cette Éloquence a de fréquentes occasions de se signaler! cela prouve qu'il est gouverné, non par les lois, mais par les hommes; cela prouve que les affections personnelles, plus que la raison publique, décident des résolutions & des jugements du Tribunal qui gouverne ou qui juge; cela prouve que la multitude elle-même a besoin d'être poussée par le vent des passions; & partout où ce vent domine, les naufrages seront fréquents pour l'Innocence & pour l'Équité.

Mais enfin, lorsque la constitution d'un État, ou sa condition est telle, que le juge a droit de prononcer d'après son affection personnelle, que l'Éloquence a le malheur de s'adresser à une volonté arbitraire, ou que, par la nature de l'objet, le juge est réellement libre; l'Éloquence alors ne demandant à l'homme que ce qui dépend de son choix, elle a droit de mettre en usage tout ce qui peut l'intéresser: Socrate, cité devant l'Aréopage, s'interdit tous les artifices de l'Éloquence pathétique; l'Aréopage n'étoit que juge, c'eût été vouloir le corrompre que de lui parler le langage des passions. Encore la sévérité de Socrate fut-elle déplacée, puisqu'elle fit commettre aux juges le crime irrémissible de sa condamnation. *Voyez* PATHÉTIQUE. Mais Démosthène, pour entrainer la volonté d'un peuple libre, pouvoit employer le reproche, la menace, la plainte, intéresser l'orgueil, jeter la honte & l'épouvante dans l'ame des athéniens: de même Cicéron, soit qu'il parlât au peuple, ou au Sénat, ou à César lui-même, pouvoit exciter à son gré la colère & l'indignation, la compassion & la clémence. Ainsi, la tyrannie & la liberté ouvrent également un champ libre à l'Éloquence pathétique. De même enfin nos orateurs chrétiens, ayant à persuader aux hommes, non seulement la vérité, mais aussi la bonté, peuvent, pour attendrir, pour èlever les ames, employer les grands mouvements d'une Éloquence pathétique & sublime.

» Il arrive souvent, dit Plutarque, que les passions secondent la raison & servent à roidir les vertus, comme l'ire modérée sert la vaillance, la haine des méchants sert la justice, l'indignation à l'encontre de ceux qui sont indignement heureux; car leur cœur, èlevé de folle arrogance & insolence, à cause de leur prospérité, a besoin d'être réprimé; & il n'y a personne qui voulût, encore qu'il se pût faire, séparer l'indulgence de la vraie amitié, ou l'humanité

de la miséricorde, ni le participer aux joies & aux douceurs de la vraie bienveillance & dilection. » Ainsi, selon Plutarque, l'Éloquence, qu'il fait consister à provoquer la passion où elle est, à la mêler où elle n'est pas, à mettre la sensibilité en jeu à la place de l'entendement, & la volonté à la place de la raison & du jugement, peut trouver dans l'école d'un Philosophe ou dans les assemblées d'un peuple libre à s'exercer utilement.

Mais au *Barreau*, il n'en est pas ainsi. Le juge ne porte point à l'audience une ame libre : il n'y est que l'organe des lois ; & les lois ne connoissent ni l'amour, ni la haine, ni la crainte, ni la pitié. Si le juge a reçu de la nature un cœur sensible, un naturel passionné ; c'est un ennemi de l'équité, qui le suit à l'audience, & qu'il seroit à souhaiter qu'il pût laisser à la porte du sanctuaire des lois.

Dans l'Aréopage, nous dit Aristote, on défendoit aux orateurs de rien dire de pathétique & qui pût émouvoir les juges; un orateur qui eût parlé à l'ame, intéressé les passions, en eût été chassé comme un vil corrupteur. Cependant l'exemple de Phriné fait bien voir qu'on n'étoit pas toujours aussi sévère ; & Socrate, dans son apologie, n'eût pas eu besoin de dire à ses juges qu'il n'emploieroit aucun moyen de les toucher, si ces moyens lui avoient été rigoureusement interdits.

Lorsqu'on voit paroître au *Barreau* cette enchanteresse publique, cette Éloquence *piperesse*, comme l'appelle Montaigne, on croit revoir Phriné dévoilée par Hypéride aux yeux de ses juges. Que leur demandez-vous ? d'être juste? de prononcer comme la loi ? Vous n'avez pas besoin d'intéresser leurs passions : le cœur que vous voulez toucher doit être immobile & muet. Il en est donc de l'Éloquence pathétique comme des sollicitations : & si l'orateur ne veut pas se dégrader lui-même, & offenser les juges, en employant pour les gagner les manèges honteux d'une Éloquence corruptrice; il ne plaidera devant ceux qui doivent être la loi vivante, que comme il plaideroit devant la loi, si, telle que l'imagination se la peint, incorruptible & inaltérable, elle résidoit dans son temple. Or on voit bien qu'il seroit absurde d'employer devant elle les mouvements passionnés.

Le principe de l'Éloquence du *Barreau* est donc, que le juge a besoin d'être éclairé, non d'être ému.

Cette règle a pourtant quelques exceptions. La première, lorsqu'il s'agit d'apprécier la moralité des actions, d'en estimer le tort, l'injure, le dommage, de déterminer leur degré d'iniquité ou de malice, & de décider à quel point elles sont dignes devant la loi de sévérité ou d'indulgence, de châtiment ou de pardon. Dans ces causes, la loi, qui n'a pu tout prévoir, laisse l'homme juge de l'homme ; & les faits étant du ressort du sentiment, le cœur doit les juger. Alors il est permis, sans doute, à l'orateur de parler au cœur son langage ; de solliciter la pitié en faveur de ce qui en est digne, l'indulgence en faveur de la fragilité ; de faire servir la foiblesse d'excuse à la foiblesse même, & l'attrait naturel d'une passion douce, d'excuse à ses égarements ; & au contraire, de présenter les faits odieux dans toute la noirceur qui les caractérise ; de développer les replis de l'artifice & du mensonge; de peindre sans ménagement la fraude ou l'usurpation, l'ame d'un fourbe démasqué, ou d'un scélérat confondu.

Mais alors même, en tirant de sa cause les preuves, les moyens pressants qui la rendent victorieuse, on doit éviter le ridicule d'en exagérer l'importance & d'y employer des mouvements outrés, ou des secours empruntés de trop loin.

Lisez dans le plaidoyer de le Maître *pour une fille désavouée*, le parallèle d'Andromaque avec Marie Cognot. Dans le plaidoyer de ce même avocat pour une servante séduite par un clerc, parce que le clerc a voulu se piquer avec son canif, pour signer de son sang une promesse de mariage, vous attendez-vous à le voir comparé à Catilina, qui fit boire du sang humain à ses complices ?

Ce n'est pas qu'une petite cause n'ait quelquefois de grands moyens, mais c'est par des rapports qui lui donnent de l'importance.

Dès que Patru a lié l'intérêt d'un gradué avec celui de toutes les provinces réunies à la monarchie; que c'est un point de droit public qu'il est question de décider; & que d'un bénéfice de quarante écus; il a fait la cause du concordat, celle des lettres & des sciences, celle des libertés de l'Église, celle des peuples & des rois; qu'il fasse paroître l'Université aux pieds du grand Conseil, implorant l'appui du monarque en faveur de ses droits usurpés par la Cour de Rome ; qu'à propos de cette usurpation, il compare la mauvaise foi de la Daterie à celle des carthaginois; qu'il compare le sophisme des papes à l'égard de la Bresce, à celui d'Annibal à l'égard de Sagunte ; qu'il ajoûte enfin que Rome la moderne n'a pour toutes armes, dans cette cause, qu'un mauvais artifice, que la vieille Rome, Rome la sage, la vertueuse, a si hautement condamné : cela est d'autant mieux placé, que c'est devant le grand Conseil, & comme en présence du roi qu'il plaide ; & qu'il dépend du Souverain, dans cette cause, de se relâcher de ses droits, ou de les conserver dans leur intégrité.

Une autre espèce de causes où l'Éloquence pathétique peut avoir lieu, c'est lorsque le droit incertain laisse, pour ainsi dire, en équilibre la balance de la Justice, & qu'il s'agit de l'incliner du côté qui naturellement mérite le plus de faveur. C'est ce que les jurisconsultes appellent *causes d'amis*, causes fréquentes, s'il faut les en croire, ce qui ne feroit pas l'éloge de nos lois.

Il semble, quand la loi se tait, que le juge devroit se taire & recourir au législateur. Il semble au moins que c'est à la raison tranquille, & non pas à la passion, de parler pour la loi, qui n'est jamais passionnée. Mais l'équité naturelle a aussi bien pour guide le sentiment que la raison ; & dans le cas où la raison seule ne peut décider du bon droit, on

on en appelle au ſentiment ; circonſtance qui donne lieu à l'Éloquence pathétique. C'eſt ainſi que, dans la cauſe des pères Mathurins, Patru, ayant rendu au moins douteuſe la clauſe de l'acte qui faiſoit leur titre, & réduit les juges à ne ſavoir que penſer de la volonté du donateur, mit à leurs pieds les malheureux captifs, à la rédemption deſquels étoit deſtinée la modique ſomme qu'on leur diſputoit ſur une équivoque de mots, & fit regarder le jugement qu'on alloit rendre comme devant jeter le déſeſpoir, ou porter la conſolation, l'eſpérance, & la joie dans les cachots de Tunis & d'Alger : moyen forcé, mais légitime, dans un moment où il étoit permis d'émouvoir la compaſſion.

On voit par là que, s'il eſt ſouvent ridicule, ſouvent honteux & criminel, d'employer au *Barreau* l'Éloquence des paſſions, il eſt quelquefois juſte & bon d'y avoir recours ; qu'il eſt du moins permis d'animer la raiſon, & de donner à la vérité cette chaleur pénétrante, ſans laquelle on ne feroit qu'effleurer des eſprits trop indifférents. Nous l'avons dit, les juges ſont des hommes ; l'indifférence perſonnelle que l'équité demande, les rend elle-même diſtraits, diſſipés, ſujets à l'ennui ; & lorſque, pour les attacher, l'avocat ne fait qu'employer les mouvements naturels à ſa cauſe, pourvu qu'il ſe rende à lui-même le témoignage bien ſincère que c'eſt la vérité qu'il veut perſuader, il peut la rendre intéreſſante, ſans pour cela s'expoſer au reproche d'employer la ſéduction. » Si l'on ôte les paſſions, dit Plutarque, en parlant de l'Éloquence, on trouvera que la raiſon, en pluſieurs choſes, demeurera trop lâche & trop molle, ſans action, ni plus ni moins qu'un vaiſſeau branlant en mer quand le vent lui défaut. »

Une des cauſes de la corruption de l'Éloquence du *Barreau*, c'eſt que l'audience eſt publique, & qu'il y a deux ſortes de juges ; le Tribunal & les auditeurs. » Je veux forcer, vous dit l'avocat, le Tribunal à être juſte, & mettre de mon côté, dans la balance, l'opinion du Public : or c'eſt plus tôt par ſentiment que par raiſon que le Public ſe détermine ; il eſt donc de mon intérêt de l'émouvoir par de fortes impreſſions. » Ainſi, c'eſt par un juge ivre & paſſionné que vous voulez entraîner l'autre. Voilà réellement le grand danger de l'audience : mais ſi elle a cet inconvénient, elle a auſſi ſon avantage ; & ce roi de Macédoine, Antigone, l'avoit bien ſenti, lorſque ſon frère lui ayant demandé de juger ſon procès à huis clos, il lui répondit : » Non, jugeons au milieu de la place, ſi nous voulons ne faire tort à perſonne. » C'étoit avouer à la fois que le reſpect du Public étoit un frein pour le juge, & que le juge en avoit beſoin.

Pline le jeune, dans une de ſes lettres à Corneille-Tacite, examine cette queſtion, ſi dans l'Éloquence du *Barreau* la brièveté eſt préférable à l'abondance ; & il ſe déclare pour celle-ci. » Il arrive, dit-il, aſſez ſouvent, que l'abondance des paroles ajoûte une nouvelle force & comme un nouveau

poids aux idées qu'elles forment. Nos penſées entrent dans l'eſprit des autres, comme le fer entre dans un corps ſolide : un ſeul coup ne ſuffit pas, il faut redoubler. » Cela juſtifie en effet l'abondance meſurée, mais non pas la profuſion & l'intariſſable loquacité qui ſemble être aujourdhui l'attribut de l'Éloquence du *Barreau*. On tire au volume, non pas pour la raiſon qu'en donne Pline, *qu'il en eſt d'un bon livre comme de toute autre choſe, plus il eſt grand, meilleur il eſt ;* mais parce que les plaideurs, dit-on, meſurent le prix du plaidoyer à ſon étendue & à ſa durée. Miſérable motif pour noyer, dans un déluge de paroles, une cauſe dont la bonté, pour être viſible & palpable, n'auroit beſoin le plus ſouvent que d'être expoſée en peu de mots.

Une autre cauſe que Pline allègue, & qui revient à la réponſe que l'avocat Dumont fit à M. de Harlay, c'eſt que parmi les juges les uns ſont frappés des bonnes raiſons, les autres des mauvaiſes, & que, tous les moyens trouvant leur place, il n'en faut négliger aucun. Mais cette méthode eſt-elle ſûre ? eſt-elle honnête & permiſe ? L'un & l'autre eſt au moins douteux.

Quand de mauvais moyens trouveroient quelquefois leur place, il y a peut-être moins d'avantage que de riſque à les employer. Ils ſont faciles à détruire ; & donnant priſe à la réplique, ils laiſſent un grand avantage à un adverſaire éloquent. De plus, les mauvaiſes raiſons ont l'inconvénient de noyer les bonnes & de les affoiblir en s'y mêlant : un moyen foible ou équivoque, donné pour déciſif & pour victorieux, ſi le juge en ſent la foibleſſe, lui rend ſuſpect ou le bon ſens, ou la bonne foi du ſophiſte, l'indiſpoſe contre celui qui l'a cru aſſez ſimple pour s'y laiſſer tromper, fait perdre à ſes bonnes raiſons leur autorité naturelle, & fait mal préſumer d'une cauſe où l'on ſe voit réduit à de pareils ſecours. Auſſi, pour une fois qu'un adverſaire négligent ou mal adroit, aura laiſſé paſſer un moyen faux ſans le détruire, ou qu'un juge ébloui s'y ſera laiſſé prendre ; il doit arriver mille fois que la fauſſeté du moyen ſoit reconnue, & qu'il nuiſe à la cauſe pour laquelle il eſt employé.

(¶ Dans les dialogues de Cicéron *ſur l'Orateur*, Antoine ne balance pas à décider que, parmi les moyens que préſente une cauſe, il faut choiſir avec ſoin les meilleurs & les plus forts, négliger les plus foibles, & ne jamais employer les mauvais. *Voyez l'Article* Preuve.)

Mais quand la méthode contraire ſeroit auſſi prudente qu'elle l'eſt peu, la croiroit-on bien légitime ? « La vérité, qui eſt naturellement généreuſe, dit le Maître, inſpire des ſentiments trop nobles pour ſe ſervir d'autres moyens que ceux qui ſont honnêtes » : or le menſonge ne l'eſt pas ; & un ſophiſme connu pour tel par celui qui l'emploie, eſt un menſonge artificieux, c'eſt à dire, une double fraude.

« Qu'importe, dira-t-on, ſi ma cauſe eſt bonne, par quels moyens je la fais réuſſir ? Tout eſt juſte

pour la juſtice. Le menſonge même eſt permis en faveur de la vérité. Eſt-ce la faute de l'avocat s'il a pour juges des hommes, que la droite raiſon, que la vérité ſimple ne peut perſuader, & dont l'eſprit faux n'eſt frappé que des fauſſes lueurs d'un ſophiſme? Mon devoir eſt de gagner ma cauſe, dès que moi-même je la crois bonne; & pourvu que j'arrive au but, il eſt indifférent que j'aye pris le droit chemin, ou le détour».

C'eſt là ſans doute ce qu'on peut alléguer de plus favorable aux artifices de l'Éloquence: mais dans cette ſuppoſition même, que de faux moyens ſont néceſſaires pour perſuader des eſprits faux & qu'il en eſt de tels parmi les juges, il y aura toujours de la mauvaiſe foi à donner de la valeur à ce qui n'en a point; & le ſophiſme n'en eſt pas moins la fauſſe monnoie de l'Éloquence. C'eſt au juge de ſavoir diſcerner le vrai, c'eſt à l'avocat de le dire: il eſt un fauſſaire, s'il le déguiſe; un fourbe, s'il donne au menſonge les couleurs de la vérité.

De la doctrine de Plutarque, qui permet d'employer l'Éloquence des paſſions, & de celle de Pline, qui conſent qu'on employe tous les moyens bons ou mauvais, on ſemble s'être fait au *Barreau* un ſyſtême de probabiliſme, tout à fait commode pour la mauvaiſe foi des plaideurs. Vous vous êtes chargé là d'une bien mauvaiſe cauſe, diſoit un juge à un avocat célèbre! J'en ai tant perdu de bonnes, répondit l'avocat, que j'ai pris le parti de les plaider ſans choix & telles qu'elles ſe préſentent.

Ce n'eſt donc pas à la bonté réelle & abſolue d'une cauſe, mais à ſa bonté apparente & relative à l'eſprit des juges, qu'on voit ſi l'on peut s'en charger; & ceci eſt bien plus à la honte de la Juriſprudence qu'à la honte du *Barreau*.

Ne ſeroit-il pas effroyable que l'incertitude, ou plus tôt la contrariété conſtante des jugements, fût ſi bien reconnue, qu'un habile avocat pût dire avec aſſurance, Telle cauſe que j'ai perdue à ce Tribunal, je vais la gagner à cet autre? Eſt-il croyable qu'on ait laiſſé les lois dans cet état d'aviliſſement? Et des juges qui n'ont aucun intérêt de compliquer, d'accumuler, de perpétuer les procès, peuvent-ils ne pas recourir au Souverain, pour demander une légiſlation ſimple & conſtante, qui les ſauve du péril d'être eux-mêmes les jouets de la mauvaiſe foi?

Concluons que rien n'eſt plus gliſſant que la carrière de l'avocat, que rien n'eſt plus difficile à marquer que les limites de ſon devoir & les bornes où ſe renferme une défenſe légitime, & que pour lui l'abus du talent eſt un écueil inévitable, ſi la droiture de ſon cœur & ſon intégrité naturelle ne l'éclaire & ne le conduit. « L'Éloquence n'eſt » pas ſeulement une production de l'eſprit, dit » M. d'Agueſſeau, en s'adreſſant aux avocats, » c'eſt un ouvrage du cœur; c'eſt là que ſe forme » cet amour intrépide de la vérité, ce zèle ardent » de la juſtice, cette vertueuſe indépendance dont » vous êtes ſi jaloux, ces grands, ces généreux » ſentiments qui élèvent l'homme, qui le rempliſſent d'une noble fierté & d'une confiance » magnanime, & qui, portant encore votre gloire » plus loin que l'Éloquence même, font admirer » l'homme de bien en vous beaucoup plus que » l'orateur ».

Les bonnes mœurs d'un avocat ſeront toujours ſa première Éloquence. Un fripon, connu pour tel, peut plaider une bonne cauſe; mais ſes moyens auroient beſoin de l'expédient qu'on prenoit à Lacédémone, de faire paſſer l'opinion d'un mauvais citoyen, lorſqu'elle étoit ſalutaire, par la bouche d'un homme de bien, comme pour la purifier. *Voyez* ORATEUR. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) BARYTON, E. adj. Dont la dernière ſyllabe eſt grave. Ce mot, propre de la Grammaire grèque, eſt auſſi purement grec; de βαρὺς, *gravis*; *&* τόνος, *tonus*.

Par rapport à la conjugaiſon, les grammairiens grecs diſtinguent trois ſortes de verbes: les *Barytons*, qui ont ou ſont cenſés avoir l'accent grave ſur la dernière ſyllabe, puiſqu'ordinairement on ne l'y marque pas; comme λείβω, λέγω, τύπτω; les *circonflexes*, qui ont l'accent circonflexe ſur la dernière ſyllabe, parce qu'elle renferme deux ſyllabes contractées en une, & que les deux accents, le grave & l'aigu, y ſont réunis, comme τιμῶ pour τιμάω, φιλῶ pour φιλέω, χρυσῶ, pour χρυσόω; & les verbes en μι, comme τίθημι. *Voyez* CONJUGAISON. (*M. BEAUZÉE.*)

BAS, adj. *Belles-Lettres.* Ce mot, appliqué au caractère des idées, des ſentiments, des expreſſions, ne ſignifie pas la même choſe.

La *Baſſeſſe* des idées & des expreſſions tient abſolument à l'opinion & à l'habitude; & *Bas*, dans cette acception, eſt ſynonyme de Trivial. La *Baſſeſſe* des ſentiments eſt plus réelle; elle ſuppoſe dans l'ame l'un de ces caractères, fauſſeté, lâcheté, noirceur, abjection, *&c.*

Ce qui étonnera peut-être, c'eſt que le genre noble, ſoit d'Éloquence, ſoit de Poéſie, n'exclut que la *Baſſeſſe* de convention, & admet, comme ſuſceptible d'ennobliſſement, ce qui n'eſt *bas* que de ſa nature.

Félix, dans Polyeucte, dit en parlant des ſentiments qui s'élèvent dans ſon ame, *J'en ai même de bas, & qui me font rougir;* & ces ſentiments de crainte, d'intérêt, de *baſſe* politique, développés en beaux vers, ne ſont pas indignes de la Tragédie: rien de plus *bas* moralement, que le caractère de Narciſſe; & poétiquement il a autant de nobleſſe que celui d'Agrippine, & que celui de Néron.

Que l'on nous préſente, au contraire, ou une image ou une idée, à laquelle la mode & l'opinion ait attaché le caractère de *Baſſeſſe*; elle nous choquera: qui pourroit entendre aujourdhui, ſur nos théâtres, la fille d'Alcinoüs dire qu'Ulyſſe l'a trouvée lavant la leſſive? qui pourroit entendre Achille dire qu'il va mettre à la broche les viandes de ſon

ſouper ; ou Agamemnon dire que, lorſque Briséis ſera vieille, il l'employera à lui faire ſon lit ?

Encore à force d'art peut-on déguiſer au beſoin, en termes figurés ou vagues, la *Baſſeſſe* de l'idée ſous la nobleſſe de l'expreſſion. Mais ce qui eſt *bas* dans les termes auroit beau être ſublime & grand, ſoit dans le ſentiment, ſoit dans la penſée; la délicateſſe de notre goût eſt inexorable ſur ce point.

La difficulté n'eſt pourtant pas d'éviter la *Baſſeſſe* dans le genre héroïque, mais dans le familier qui touche au populaire & qui doit être naturel ſans être jamais trivial. *Voyez* ANALOGIE. (*M.* MARMONTEL.)

BAT, BATTOLOGIE, BUTTUBATA, *Gram.* En expliquant ce que c'eſt que *Battologie*, nous ferons entendre les deux autres mots.

BATTOLOGIE, ſ. f. C'eſt un des vices de l'Élocution; c'eſt une multiplicité de paroles qui ne diſent rien; c'eſt une abondance ſtérile de mots vuides de ſens, *inane multiloquium*. Ce mot eſt grec βαττολογία, *inanis eorumdem repetitio*; & βαττολογέω, *verboſus ſum*. Au *ch. vj.* de S. Matthieu, *v. 7.* Jéſus-Chriſt nous défend d'imiter les païens dans nos prières, & de nous étendre en longs diſcours & en vaines répétitions des mêmes paroles. Le grec porte, μὴ βαττολογήσητε, c'eſt à dire, *ne tombez pas dans la Battologie*; ce que la vulgate traduit par *nolite multum loqui.*

A l'égard de l'étymologie de ce mot, Suidas croit qu'il vient d'un certain Battus, poète ſans génie, qui répétoit toujours les mêmes chanſons.

D'autres diſent que ce mot vient de Battus, roi de Libye, fondateur de la ville de Cyrène, qui avoit, dit-on, une voix frêle & qui bégayoit: mais quel rapport y a-t-il entre la *Battologie* & le bégaiement?

On fait auſſi venir ce mot d'un autre Battus, paſteur, dont il eſt parlé dans le *II. livre des Métamorphoſes* d'Ovide, *v. 702.* qui répondit à Mercure: *Sub montibus illis*, *inquit*, *erant*, *& erant ſub montibus illis.*

Cette réponſe, qui répète à peu près deux fois la même choſe, donne lieu de croire qu'Ovide adoptoit cette étymologie. Tout cela me paroît puéril. Avant qu'il y eût des princes, des poètes, & des paſteurs appelés *Battus*, & qu'ils fuſſent aſſez connus pour donner lieu à un mot tiré de quelqu'un de leurs défauts, il y avoit des diſeurs de rien; & cette manière de parler vide de ſens, étoit connue & avoit un nom; peut-être étoit-elle déja appelée *Battologie*. Quoi qu'il en ſoit, j'aime mieux croire que ce mot a été formé par Onomatopée de *bath*, eſpèce d'interjection en uſage quand on veut faire connoître que ce qu'on nous dit n'eſt pas raiſonnable, que c'eſt un diſcours déplacé, vide de ſens: par exemple, ſi l'on nous demande qu'a-t-il dit? nous répondrons *bath*; rien; *patipata*. C'eſt ainſi, que dans Plaute, (Pſeudolus, *act. I. ſc. 3.*) Calidore dit: *Quid opus eſt?* à quoi bon cela? Pſeudolus répond: *Potin aliam rem ut cures?* vous plaît-il de ne vous point mêler de cette affaire? ne vous en mettez point en peine, laiſſez-moi faire. Calidore replique *at*.... mais.., Pſeudolus l'interrompt en diſant *Bat*: comme nous dirions *ba*, *ba*, *ba*, diſcours inutile, *vous ne ſavez ce que vous dites.*

Au lieu de notre *patipata*, où le *p* peut aiſément être venu du *b*, les latins diſoient *Buttubata*, & les hébreux ביטור בוטה *bitubote*, pour répondre à une façon de parler futile. Feſtus dit que Nævius appelle *Buttubata* ce qu'on dit des phraſes vaines qui n'ont point de ſens, qui ne méritent aucune attention: *Buttubata Nævius pro nugatoriis poſuit*, *hoc eſt nullius dignationis*, Scaliger croit que le mot de *Buttubata* eſt compoſé de quatre monoſyllabes, qui ſont fort en uſage parmi les enfants, les nourrices, & les imbécilles; ſavoir *bu*, *tu*, *ba*, *ta*: *bu*, quand les enfants demandent à boire; *ba* ou *pa*, quand ils demandent à manger; *ta*, ou *tatam*, quand ils demandent leur père, ou le *t* ſe change facilement en *p* ou en *m*, *maman*; mots qui étoient auſſi en uſage chez les latins, au témoignage de Varron & de Caton; & pour le prouver, voici l'autorité de Nonius Marcellus au mot *Buas*. (cap. II.) *Buas*, *potionem poſitam parvulorum. Var. Cato*, *vel de liberis educandis. Cum cibum ac potionem buas*, *ac papas docent & matrem mamam*, *& patrem tatam.* (*M.* DU MARSAIS.)

(N.) BATAILLE, COMBAT. *Synonymes.*

La *Bataille* eſt une action plus générale, & ordinairemnnt précédée de quelque préparation. Le *Combat* ſemble être une action plus particulière, & ſouvent imprévue. Ainſi, les actions qui ſe ſont paſſées à Cannes entre les carthaginois & les romains, à Pharſale entre Céſar & Pompée, ſont des *Batailles*: mais l'action où les Horace & les Curiace décidèrent du ſort de Rome & d'Albe, celle du paſſage du Rhin, la défaite d'un convoi ou d'un parti, ſont des *Combats.*

La *Bataille* d'Almanza fut une action déciſive entre Philippe de France & Charles d'Autriche dans la concurrence au trône d'Eſpagne. Le *Combat* de Crémone fit voir quelque choſe d'aſſez rare; la valeur du ſoldat à l'épreuve de la ſurpriſe, les ennemis introduits au milieu d'une place en enlever le commandant ſans pouvoir s'en rendre maîtres, & des troupes ſe conduire ſans chef contre le plus habile de tous les capitaines.

Le mot de *Combat* a plus de rapport à l'action même de ſe battre que n'en a le mot de *Bataille*; mais celui-ci a des grâces particulières lorſqu'il n'eſt queſtion que de dénommer l'action. C'eſt pourquoi l'on ne parleroit pas mal en diſant, qu'à la *Bataille* de Fleurus le *Combat* fut opiniâtre & fort chaud.

Les *Batailles* ſe donnent, & ſeulement entre des armées d'hommes; on les gagne, ou on les perd. Les *Combats* ſe donnent entre les hommes, & ſe font entre toutes les autres choſes qui cher-

chent ou à ſe détruire ou à ſe ſurmonter ; on en ſort victorieux, ou l'on y eſt vaincu.

La *Bataille* donnée à Pavie fut fatale à la France qui la perdit, puiſque ſon roi y fut fait priſonnier ; mais elle ne fut pas heureuſe à Charles-Quint qui la gagna, parce qu'elle lui attira de puiſſants ennemis. Un Général qui a eu occaſion de donner pluſieurs *Combats* & qui en eſt toujours ſorti victorieux, doit autant remercier la fortune que le louer de ſa conduite : celui qui n'en a point donné ſans être battu, ne doit pas rougir, ſi ſon malheur n'a pas été l'effet de ſon imprudence. Il ſe fait, dans le roman de la princeſſe de Clêves, un *Combat* continuel entre le devoir & le penchant, où aucun d'eux ne triomphe & où tous les deux ſuccombent. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) BATTRE, FRAPPER. *Synonymes.*

Il ſemble que, pour *battre*, il faille redoubler les coups ; & que, pour *frapper*, il ſuffiſe d'en donner un.

On n'eſt jamais *battu* qu'on ne ſoit *frappé* ; mais on peut être *frappé* ſans être *battu*.

On ne *bat* jamais qu'avec deſſein : on *frappe* quelquefois ſans le vouloir.

Le plus fort *bat* le foible. Le plus violent *frappe* le premier.

On *bat* les gens ; & on les *frappe* dans quelque endroit de leur corps. Céſar, pour *battre* ſes ennemis, commande à ſes troupes de *frapper* au viſage.

Le Sage a dit que les verges ſont attachées au cou des enfants : il n'eſt donc pas permis à ceux qui en ont ſous leur conduite de penſer différemment ; mais il leur eſt défendu d'interpréter ces paroles autrement que de la crainte, & d'en étendre la maxime juſqu'à les *battre* réellement, rien n'étant plus oppoſé à la bonne éducation que l'exemple d'une conduite violente & d'un commandement rude : le précepteur qui *frappe* ſon élève, ſe livre bien plus dans ce moment à l'humeur qu'au ſoin de la correction.

Le mot de *Frapper* eſt un verbe actif, qui, comme preſque tous les autres verbes de la même eſpèce, reſte toujours tel, & ne reçoit à cet égard aucun changement de valeur par la jonction du pronom réciproque ; c'eſt à dire que ce pronom placé ſous le régime de ce verbe, ſert alors à marquer un objet auquel ſe termine l'action que le verbe exprime. Il n'en eſt pas de même du mot de *Battre* ; il ceſſe, par l'avènement de ce pronom réciproque, d'être verbe actif, & reçoit un ſens neutre ; c'eſt à dire que ce pronom ne ſert pas alors à marquer un objet où l'action ſe termine, mais que ſon ſervice ſe borne uniquement à former conjointement avec le verbe la ſimple expreſſion de l'action, ſans rapport à aucun objet diſtingué d'elle-même ; car *ſe battre* ne ſignifie ni donner des coups à un autre ni s'en donner à ſoi-même, il ſignifie ſimplement l'action perſonnelle dans le combat, ainſi que le mot *s'enfuir*.

Le docteur Boileau a écrit contre la pratique monacale de *ſe frapper* à coups de fouet, ſoutenant que cet exercice eſt indécent, & plus païen que chrétien. La loi du prince défend de *ſe battre* dans bien des occaſions où celle de l'honneur l'ordonne ; quel embarras pour ceux qui ſe trouvent malheureuſement dans ce cas ! (*L'abbé* GIRARD.)

BEAU, adj. *Métaphyſique.* Avant que d'entrer dans la recherche difficile de l'origine du *Beau*, je remarquerai d'abord avec tous les auteurs qui en ont écrit, que par une ſorte de fatalité, les choſes dont on parle le plus parmi les hommes, ſont aſſez ordinairement celles qu'on connoit le moins ; & que telle eſt, entre beaucoup d'autres, la nature du *Beau*. Tout le monde raiſonne du *Beau* ; on l'admire dans les ouvrages de la nature ; on l'exige dans les productions des arts ; on accorde ou l'on refuſe cette qualité à tout moment : cependant ſi l'on demande aux hommes du goût le plus sûr & le plus exquis, quelle eſt ſon origine, ſa nature, ſa notion préciſe, ſa véritable idée, ſon exacte définition ; ſi c'eſt quelque choſe d'abſolu ou de relatif ; s'il y a un *Beau* eſſenciel, éternel, immuable, règle & modèle du *Beau* ſubalterne ; ou s'il en eſt de la *Beauté* comme des modes ; on voit auſſi tôt les ſentiments partagés ; & les uns avouent leur ignorance, les autres ſe jettent dans le ſcepticiſme. Comment ſe fait-il que preſque tous les hommes ſoient d'accord qu'il y a un *Beau*, qu'il y en ait tant entre eux qui le ſentent vivement où il eſt, & que ſi peu ſachent ce que c'eſt ?

Pour parvenir, s'il eſt poſſible, à la ſolution de ces difficultés, nous commencerons par expoſer les différents ſentiments des auteurs qui ont écrit le mieux ſur le *Beau* ; nous propoſerons enſuite nos idées ſur le même ſujet ; & nous finirons cet article par des obſervations générales ſur l'entendement humain & ſes opérations relatives à la queſtion dont il s'agit.

Platon a écrit deux dialogues du *Beau*, le *Phèdre* & le *grand Hippias* : dans celui-ci il enſeigne plus tôt ce que le *Beau* n'eſt pas, que ce qu'il eſt ; & dans l'autre, il parle moins du *Beau* que de l'amour naturel qu'on a pour lui. Il ne s'agit dans le *grand Hippias* que de confondre la vanité d'un ſophiſte ; & dans le *Phèdre*, que de paſſer quelques moments agréables avec un ami dans un lieu délicieux.

S. Auguſtin avoit compoſé un traité ſur le *Beau* : mais cet ouvrage eſt perdu ; & il ne nous reſte de S. Auguſtin, ſur cet objet important, que quelques idées éparſes dans ſes écrits, par leſquelles on voit que ce rapport exact des parties d'un Tout entre elles, qui le conſtitue *un*, étoit, ſelon lui, le caractère diſtinctif de la *Beauté*. Si je demande à un architecte, dit ce grand homme, pourquoi, ayant élevé une arcade à une des aîles de ſon bâtiment, il en fait autant à l'autre ; il me répondra ſans doute, que *c'eſt afin que les membres de ſon Architecture ſymmétriſent bien enſemble*. Mais pour-

quoi cette symmétrie vous paroît-elle nécessaire ? *Par la raison qu'elle plaît.* Mais qui êtes-vous pour vous ériger en arbitre de ce qui doit plaire ou ne pas plaire aux hommes ? & d'où savez-vous que la symmétrie nous plaît ? *J'en suis sûr, parce que les choses ainsi disposées ont de la décence, de la justesse, de la grâce; en un mot parce que cela est beau.* Fort bien : mais dites-moi, cela est-il *beau* parce qu'il plaît ? ou cela plaît-il parce qu'il est *beau ? Sans difficulté cela plaît, parce qu'il est beau.* Je le crois comme vous : mais je vous demande encore pourquoi cela est-il *beau ?* & si ma question vous embarrasse, parce qu'en effet les maîtres de votre art ne vont guère jusques-là, vous conviendrez du moins sans peine que la similitude, l'égalité, la convenance des parties de votre bâtiment, réduit tout à une espèce d'utilité qui contente la raison. *C'est ce que je voulois dire.* Oui : mais prenez-y garde; il n'y a point de vraie unité dans les corps, puisqu'ils sont tous composés d'un nombre innombrable de parties, dont chacune est composée d'une infinité d'autres. Où la voyez-vous donc, cette unité qui vous dirige dans la construction de votre dessein ; cette unité que vous regardez dans votre art comme une loi inviolable; cette unité que votre édifice doit imiter pour être *beau*, mais que rien sur la terre ne peut imiter parfaitement, puisque rien sur la terre ne peut être parfaitement *un ?* Or de là que s'ensuit-il ? ne faut-il pas reconnoître qu'il y a au dessus de nos esprits une certaine unité originale, souveraine, éternelle, parfaite, qui est la règle essencielle du *Beau*, & que vous cherchez dans la pratique de votre art ? D'où S. Augustin conclut, dans un autre ouvrage, que *c'est l'unité qui constitue, pour ainsi dire, la forme & l'essence du* Beau *en tout genre. Omnis porro* Pulchritudinis *forma, unitas est.*

M. Wof dit, dans sa *Psychologie*, qu'il y a des choses qui nous plaisent, d'autres qui nous déplaisent; & que cette différence est ce qui constitue le *Beau* & le *Laid* : que ce qui nous plaît s'appelle *Beau*, & que ce qui nous déplaît est *Laid.*

Il ajoûte que la *Beauté* consiste dans la perfection, de manière que, par la force de cette perfection, la chose qui en est revêtue est propre à produire en nous du plaisir.

Il distingue ensuite deux sortes de *Beautés*, la vraie & l'apparente : la *vraie* est celle qui naît d'une perfection réelle ; & l'*apparente*, celle qui naît d'une perfection apparente.

Il est évident que S. Augustin avoit été beaucoup plus loin dans la recherche du *Beau* que le philosophe leibnitien : celui-ci semble prétendre d'abord qu'une chose est *belle*, parce qu'elle nous plaît ; au lieu qu'elle ne nous plaît que parce qu'elle est *belle*, comme Platon & S. Augustin l'ont très-bien remarqué. Il est vrai qu'il fait ensuite entrer la perfection dans l'idée de la *Beauté* : mais qu'est-ce que la perfection ? le *Parfait* est-il plus clair & plus intelligible que le *Beau ?*

Tous ceux qui, se piquant de ne pas parler simplement par coutume & sans réflexion, dit M. Crouzas, voudront descendre dans eux-mêmes & faire attention à ce qui s'y passe, à la manière dont ils pensent, & à ce qu'ils sentent lorsqu'ils s'écrient *Cela est beau*, s'appercevront qu'ils expriment par ce terme un certain rapport d'un objet avec des sentiments agréables ou avec des idées d'approbation, & tomberont d'accord que dire *Cela est beau*, est dire, J'apperçois quelque chose que j'approuve ou qui me fait plaisir.

On comprend assez que cette définition de M. Crouzas n'est point prise de la nature du *Beau*, mais de l'effet seulement qu'on éprouve à sa présence : elle a le même défaut que celle de M. Wolf. C'est ce que M. Crouzas a bien senti ; aussi s'occupe-t-il ensuite à fixer les caractères du *Beau* : il en compte cinq, la *variété*, l'*unité*, la *régularité*, l'*ordre*, la *proportion.*

D'où il s'ensuit, ou que la définition de S. Augustin est incomplette, ou que celle de M. Crouzas est redondante. Si l'idée d'*unité* ne renferme pas les idées de *variété*, de *régularité*, d'*ordre*, & de *proportion*, & si ces qualités sont essencielles au *Beau* ; S. Augustin n'a pas dû les omettre : si l'idée d'*unité* les renferme, M. Crouzas n'a pas dû les ajouter.

M. Crouzas ne définit point ce qu'il entend par *variété;* il semble entendre par *unité*, la relation de toutes les parties à un seul but; il fait consister la *régularité* dans la position semblable des parties entre elles ; il désigne par *ordre* une certaine dégradation de parties, qu'il faut observer dans le passage des unes aux autres ; & il définit la *proportion*, l'*unité assaisonnée de variété, de régularité, & d'ordre dans chaque partie.*

Je n'attaquerai point cette définition du *Beau* par les choses vagues qu'elle contient; je me contenterai seulement d'observer ici qu'elle est particulière, & qu'elle n'est applicable qu'à l'Architecture, ou tout au plus à de grands Touts dans les autres genres, à une pièce d'Éloquence, à un drame, *&c.* mais non pas à un *mot*, à une *pensée*, à une *portion d'objet.*

M. Hutcheson, célèbre professeur de Philosophie morale dans l'université de Glascou, s'est fait un systême particulier : il se réduit à penser qu'il ne faut pas plus demander *Qu'est-ce que le Beau*, que demander *Qu'est-ce que le Visible.* On entend par *Visible*, ce qui est fait pour être apperçu par l'œil ; & M. Hutcheson entend par *Beau*, ce qui est fait pour être saisi par le sens interne du *Beau.* Son sens interne du *Beau* est une faculté par laquelle nous distinguons les belles choses, comme le sens de la vûe est une faculté par laquelle nous recevons la notion des couleurs & des figures. Cet auteur & ses sectateurs mettent tout en œuvre pour démontrer la réalité & la nécessité de ce *sixième sens* ; & voici comment ils s'y prennent.

1°. Notre ame, disent-ils, est passive dans le

plaisir & dans le déplaisir. Les objets ne nous affectent pas précisément comme nous le souhaiterions; les uns font sur notre ame une impression nécessaire de plaisir; d'autres nous déplaisent nécessairement: tout le pouvoir de notre volonté se réduit à rechercher la première sorte d'objet, & à fuir l'autre: c'est la constitution même de notre nature, quelquefois individuelle, qui nous rend les uns agréables & les autres désagréables.

2°. Il n'est peut-être aucun objet qui puisse affecter notre ame, sans lui être plus ou moins une occasion nécessaire de plaisir ou de déplaisir. Une figure, un ouvrage d'Architecture ou de Peinture, une composition de Musique, une action, un sentiment, un caractère, une expression, un discours; toutes ces choses nous plaisent ou nous déplaisent de quelque manière. Nous sentons que le plaisir ou le déplaisir s'excite nécessairement par la contemplation de l'idée qui se présente alors à notre esprit avec toutes ses circonstances. Cette impression se fait, quoiqu'il n'y ait rien dans quelques-unes de ces idées de ce qu'on appelle ordinairement *perceptions sensibles*; & dans celles qui viennent des sens, le plaisir ou le déplaisir qui les accompagne, naît de l'ordre ou du désordre, de l'arrangement ou du défaut de symmétrie, de l'imitation ou de la bizarrerie qu'on remarque dans les objets; & non des idées simples de la couleur, du son, & de l'étendue, considérées solitairement.

3°. Cela posé, j'appelle, dit M. Hutcheson, du nom de *sens internes*, ces déterminations de l'ame à se plaire ou à se déplaire à certaines formes ou à certaines idées, quand elle les considère: & pour distinguer les *sens internes* des facultés corporelles connues sous ce nom, j'appelle *sens interne du Beau*, la faculté qui discerne le *Beau* dans la régularité, l'ordre, & l'harmonie; & *sens interne du Bon*, celle qui approuve les affections, les actions, les caractères des agents raisonnables & vertueux.

4°. Comme les déterminations de l'ame à se plaire ou à se déplaire à certaines formes ou à certaines idées, quand elle les considère, s'observent dans tous les hommes, à moins qu'ils ne soient stupides; sans rechercher encore ce que c'est que le *Beau*, il est constant qu'il y a dans tous les hommes un *sens naturel* & propre pour cet objet; qu'ils s'accordent à trouver de la *Beauté* dans les figures, aussi généralement qu'à éprouver de la douleur à l'approche d'un trop grand feu, ou du plaisir à manger quand ils sont pressés par l'appétit, quoiqu'il y ait entre eux une diversité de goûts infinie.

5°. Aussi tôt que nous naissons, nos *sens externes* commencent à s'exercer & à nous transmettre des perceptions des objets sensibles; & c'est là sans doute ce qui nous persuade qu'ils sont naturels. Mais les objets de ce que j'appelle *des sens internes*, ou les *sens du Beau & du Bon*, ne se présentent pas si tôt à notre esprit. Il se passe du temps avant que les enfants réfléchissent, ou du moins qu'ils donnent des indices de réflexion sur les proportions, ressemblances, & symmétries, sur ses affections & ses caractères: ils ne connoissent qu'un peu tard les choses qui excitent le goût ou la répugnance intérieure; & c'est là ce qui fait imaginer que ces facultés que j'appelle les *sens internes du Beau & du Bon*, viennent uniquement de l'instruction & de l'éducation. Mais quelque notion qu'on ait de la *Vertu* & de la *Beauté*, un objet *vertueux* ou *bon* est une occasion d'approbation & de plaisir, aussi naturellement que des mets sont les objets de notre appétit. Et qu'importe que les premiers objets se soient présentés tôt ou tard? si les sens ne se développoient en nous que peu à peu & les uns après les autres, en seroient-ils moins des sens & des facultés? & serions-nous bien venus à prétendre, qu'il n'y a vraiment dans les objets visibles, ni couleurs, ni figures, parce que nous aurions eu besoin de temps & d'instructions pour les y appercevoir, & qu'il n'y auroit pas, entre nous tous, deux personnes qui les y appercevroient de la même manière?

6°. On appelle *Sensations*, les perceptions qui s'excitent dans notre ame à la présence des objets extérieurs, & par l'impression qu'ils font sur nos organes. Et lorsque deux perceptions diffèrent entièrement l'une de l'autre, & qu'elles n'ont de commun que le nom générique de *Sensation*, les facultés par lesquelles nous recevons ces différentes perceptions, s'appellent des *sens différents*. La vûe & l'ouie, par exemple, désignent des facultés différentes, dont l'une nous donne des idées de couleur, & l'autre les idées du son: mais quelque différence que les sons ayent entre eux, & les couleurs entre elles, on rapporte à un même sens toutes les couleurs, & à un autre sens tous les sons; & il paroît que nos sens ont chacun leur organe. Or si vous appliquez l'observation précédente au *Bon* & au *Beau*, vous verrez qu'ils sont exactement dans ce cas.

7°. Les défenseurs du *sens interne* entendent par *Beau*, l'idée que certains objets excitent dans notre ame; & par le *sens interne du Beau*, la faculté que nous avons de recevoir cette idée: & ils observent que les animaux ont des facultés semblables à nos sens extérieurs, & qu'ils les ont même quelquefois dans un degré supérieur à nous; mais qu'il n'y en a pas un qui donne un signe de ce qu'on entend ici par *sens interne*. Un être, continuent-ils, peut donc avoir en entier la même sensation extérieure que nous éprouvons, sans observer, entre les objets, les ressemblances & les rapports; il peut même discerner ces ressemblances & ces rapports, sans en ressentir beaucoup de plaisir; d'ailleurs les idées seules de la figure & des formes, *&c.* sont quelque chose de distinct du plaisir. Le plaisir peut se trouver où les proportions ne sont ni considérées ni connues; il peut manquer, malgré toute l'attention qu'on donne à l'ordre & aux proportions. Comment nommerons-nous donc cette faculté qui agit en nous, sans que nous sachions bien pourquoi? *Sens interne*.

8°. Cette dénomination est fondée sur le rapport

de la faculté qu'elle désigne avec les autres facultés. Ce rapport consiste principalement en ce que le plaisir que le *sens interne* nous fait éprouver, est différent de la connoissance des principes. La connoissance des principes peut l'accroître ou le diminuer : mais cette connoissance n'est pas lui ni sa cause. Ce sens a des plaisirs nécessaires, car la *Beauté* & la *Laideur* d'un objet est toujours la même pour nous, quelque dessein que nous puissions former d'en juger autrement. Un objet désagréable, pour être utile, ne nous en paroît pas plus *beau ;* un *bel* objet, pour être nuisible, ne nous paroît pas plus *laid*. Proposez-nous le monde entier, pour nous contraindre par la récompense à trouver *belle* la *Laideur*, & *laide* la *Beauté* ; ajoutez à ce prix les plus terribles menaces : vous n'apporterez aucun changement à nos perceptions & au jugement du *sens interne* ; notre bouche louera ou blâmera à votre gré, mais le *sens interne* restera incorruptible.

9°. Il paroît de là, continuent les mêmes systématiques, que certains objets sont, immédiatement & par eux-mêmes, les occasions du plaisir que donne la *Beauté ;* que nous avons un sens propre à le goûter ; que ce plaisir est individuel, & qu'il n'a rien de commun avec l'intérêt. En effet, n'arrive-t-il pas en cent occasions qu'on abandonne l'utile pour le *Beau ?* cette généreuse préférence ne se remarque-t-elle pas quelquefois dans les conditions les plus méprisées ? Un honnête artisan se livrera à la satisfaction de faire un chef-d'œuvre qui le ruine, plus tôt qu'à l'avantage de faire un ouvrage qui l'enrichiroit.

10°. Si on ne joignoit pas à la considération de l'utile, quelque sentiment particulier, quelque effet subtil d'une faculté différente de l'entendement & de la volonté ; on n'estimeroit une maison que pour son utilité, un jardin que pour la fertilité, un habillement que pour sa commodité. Or cette estimation étroite des choses n'existe pas même dans les enfants & dans les sauvages. Abandonnez la nature à elle-même, & le sens interne exercera son empire : peut-être se trompera-t-il dans son objet, mais la sensation de plaisir n'en sera pas moins réelle. Une Philosophie austère, ennemie du luxe, brisera les statues, renversera les obélisques, transformera nos palais en cabanes, & nos jardins en forêts : mais elle n'en sentira pas moins la *Beauté* réelle de ces objets ; le sens interne se révoltera entre elle, & elle sera réduite à se faire un mérite de son courage.

C'est ainsi, dis-je, que Hutcheson & ses sectateurs s'efforcent d'établir la nécessité *du sens interne du Beau :* mais ils ne parviennent qu'à démontrer qu'il y a quelque chose d'obscur & d'impénétrable dans le plaisir que le *Beau* nous cause ; que ce plaisir semble indépendant de la connoissance des rapports & des perceptions ; que la vûe de l'utile n'y entre pour rien ; & qu'il fait des enthousiastes, que ni les récompenses ni les menaces ne peuvent ébranler.

Du reste, ces philosophes distinguent dans les êtres corporels un *Beau absolu* & un *Beau relatif*. Ils n'entendent point par un *Beau absolu*, une qualité tellement inhérente dans l'objet, qu'elle le rend *beau* par lui-même, sans aucun rapport à l'ame qui le voit & qui en juge. Le terme *Beau*, semblable aux autres noms des idées sensibles, désigne proprement, selon eux, la perception d'un esprit; comme le froid & le chaud, le doux & l'amer, sont des sensations de notre ame, quoique sans doute il n'y ait rien qui ressemble à ces sensations dans les objets qui les excitent, malgré la prévention populaire qui en juge autrement. On ne voit pas, disent-ils, comment les objets pourroient être appellés *beaux*, s'il n'y avoit pas un esprit doué du *sens de la Beauté* pour leur rendre hommage. Ainsi, par le *Beau absolu*, ils n'entendent que celui qu'on reconnoît en quelques objets, sans les comparer à aucune chose extérieure dont ces objets soient l'imitation & la peinture ; telle est, disent-ils, la *Beauté* que nous appercevons dans les ouvrages de la nature, dans certaines formes artificielles, & dans les figures, les solides, les surfaces : & par *Beau relatif*, ils entendent celui qu'on apperçoit dans des objets considérés communément comme des imitations & des images de quelques autres. Ainsi, leur division a plus tôt son fondement dans les différentes sources du plaisir que le *Beau* nous cause, que dans des objets : car il est constant que le *Beau absolu* a, pour ainsi dire, un *Beau relatif* ; & le *Beau relatif*, un *Beau absolu*.

Du Beau absolu, selon Hutcheson & ses sectateurs. Nous avons fait sentir, disent-ils, la nécessité d'un *sens propre* qui nous avertit par le plaisir de la présence du *Beau* ; voyons maintenant quelles doivent être les qualités d'un objet pour émouvoir ce sens. Il ne faut pas oublier, ajoûtent-ils, qu'il ne s'agit ici de ces qualités que relativement à l'homme ; car il y a certainement bien des objets qui font sur eux l'impression de *Beauté*, & qui déplaisent à d'autres animaux. Ceux-ci, ayant des sens & des organes autrement conformés que les nôtres, s'ils étoient juges du *Beau*, en attacheroient des idées à des formes toutes différentes. L'ours peut trouver sa caverne commode ; mais il ne la trouve ni *belle* ni *laide* ; peut-être, s'il avoit le *sens interne du Beau*, la regarderoit-il comme une retraite délicieuse. Remarquez en passant, qu'un être bien malheureux, ce seroit celui qui auroit le sens interne du *Beau*, & qui ne reconnoitroit jamais le *Beau* que dans les objets qui lui seroient nuisibles : la providence y a pourvu par rapport à nous ; & une chose vraiment *belle* est assez ordinairement une chose bonne.

Pour découvrir l'occasion générale des idées du *Beau* parmi les hommes, les sectateurs d'Hutcheson examinent les êtres les plus simples, par exemple, les figures ; & ils trouvent qu'entre les figures, celles que nous nommons *belles*, offrent à nos sens l'uniformité dans la variété. Ils assûrent qu'un triangle équilatéral est moins *beau* qu'un quarré, un pentagone moins *beau* qu'un hexagone, & ainsi de suite ; parce que les objets également uniformes sont d'au-

tant plus *beaux*, qu'ils ſont plus variés, & ils ſont d'autant plus variés, qu'ils ont plus de côtés comparables. Il eſt vrai, diſent-ils, qu'en augmentant beaucoup le nombre des côtés, on perd de vûe les rapports qu'ils ont entre eux & avec le rayon ; d'où il s'enſuit que la *Beauté* de ces figures n'augmente pas toujours comme le nombre des côtés. Ils ſe font cette objection, mais ils ne ſe ſoucient guère d'y répondre. Ils remarquent ſeulement que le défaut du parallélisme, dans les côtés des heptagones & des autres polygones impairs, en diminue la *Beauté*: mais ils ſoutiennent toujours que, tout étant égal d'ailleurs, une figure régulière à vingt côtés ſurpaſſe en *Beauté* celle qui n'en a que douze; que celle-ci l'emporte ſur celle qui n'en a que huit; & cette dernière, ſur le quarré. Ils font le même raiſonnement ſur les ſurfaces & ſur les ſolides. De tous les ſolides réguliers, celui qui a le plus grand nombre de ſurfaces eſt pour eux le plus *beau*, & ils penſent que la *Beauté* de ces corps va toujours en décroiſſant juſqu'à la pyramide régulière.

Mais ſi entre les objets également uniformes, les plus variés ſont les plus *beaux*, ſelon eux ; réciproquement entre les objets également variés, les plus *beaux* ſeront les plus uniformes : ainſi, le triangle équilatéral, ou même iſocèle, eſt plus *beau* que le ſcalène ; le quarré, plus *beau* que le rhombe ou loſange. C'eſt le même raiſonnement pour les corps ſolides réguliers, & en général pour tous ceux qui ont quelque uniformité, comme les cylindres, les priſmes, les obéliſques, &c; & il faut convenir avec eux, que ces corps plaiſent certainement plus à la vûe que des figures groſſières, où l'on n'apperçoit ni uniformité, ni ſymmétrie, ni unité.

Pour avoir des raiſons composées du rapport de l'uniformité & de la variété, ils comparent les cercles & les ſphères avec les ellipſes & les ſphéroïdes peu excentriques ; & ils prétendent que la parfaite uniformité des uns eſt composée par la variété des autres, & que leur *Beauté* eſt à peu près égale.

Le *Beau*, dans les ouvrages de la nature, a le même fondement ſelon eux. Soit que vous enviſagiez, diſent-ils, les formes des corps céleſtes, leurs révolutions, leurs aſpects; ſoit que vous deſcendiez des cieux ſur la terre, & que vous conſidériez les plantes qui la couvrent, les couleurs dont les fleurs ſont peintes, la ſtructure des animaux, leurs eſpèces, leurs mouvements, la proportion de leurs parties, le rapport de leur méchaniſme à leur bien-être; ſoit que vous vous élanciez dans les airs, & que vous examiniez les oiſeaux & les météores ; ou que vous vous plongiez dans les eaux, & que vous compariez entre eux les poiſſons ; vous rencontrerez partout l'uniformité dans la variété, partout vous verrez ces qualités compenſées dans les êtres également *beaux*, & la raiſon composée des deux, inégale dans les êtres de *Beauté* inégale ; en un mot, s'il eſt permis de parler encore la langue des géomètres, vous verrez dans les entrailles de la terre, au fond des mers, au haut de l'athmoſphère, dans la nature entière & dans chacune de ſes parties, l'uniformité dans la variété, & la *Beauté* toujours en raiſon composée de ces deux qualités.

Ils traitent enſuite de la *Beauté* des arts, dont on ne peut regarder les productions comme une véritable imitation, telle que l'Architecture, les arts méchaniques, & l'harmonie naturelle ; ils font tous leurs efforts pour les aſſujettir à leur loi de l'uniformité dans la variété : & ſi leur preuve pèche, ce n'eſt pas par le défaut de l'énumération ; ils deſcendent depuis le palais le plus magnifique juſqu'au plus petit édifice, depuis l'ouvrage le plus précieux juſqu'aux bagatelles, montrant le caprice partout où manque l'uniformité, & l'inſipidité où manque la variété.

Mais il eſt une claſſe d'êtres fort différents des précédents, dont les ſectateurs d'Hutcheſon ſont fort embarraſſés ; car on y reconnoît de la *Beauté*, & cependant la règle de l'uniformité dans la variété ne leur eſt pas applicable : ce ſont les démonſtrations des vérités abſtraites & univerſelles. Si un théorème contient une infinité de vérités particulières qui n'en ſont que le développement, ce théorème n'eſt proprement que le corollaire d'un axiome d'où découle une infinité d'autres théorèmes ; cependant on dit *Voilà un beau théorème*, & l'on ne dit pas *Voilà un bel axiome.*

Nous donnerons plus bas la ſolution de cette difficulté dans d'autres principes. Paſſons à l'examen du *Beau relatif*, de ce *Beau* qu'on apperçoit dans un objet conſidéré comme l'imitation d'un original, ſelon ceux de Hutcheſon & de ſes ſectateurs.

Cette partie de ſon ſyſtême n'a rien de particulier. Selon cet auteur, & ſelon tout le monde, ce *Beau* ne peut conſiſter que dans la conformité qui ſe trouve entre le modèle & la copie.

D'où il s'enſuit que, pour le *Beau relatif*, il n'eſt pas néceſſaire qu'il y ait aucune *Beauté* dans l'original. Les forêts, les montagnes, les précipices, les chaos, les rides de la vieilleſſe, la pâleur de la mort, les effets de la maladie plaiſent en Peinture ; ils plaiſent auſſi en Poéſie : ce qu'Ariſtote appelle *un caractère moral*, n'eſt point celui d'un homme vertueux ; & ce qu'on entend par *fabula bene morata*, n'eſt autre choſe qu'un poème épique ou dramatique, où les actions, les ſentiments, & les diſcours ſont d'accord avec les caractères bons ou mauvais.

Cependant on ne peut nier que la peinture d'un objet qui aura quelque *Beauté abſolue*, ne plaiſe ordinairement plus que celle d'un objet qui n'aura point ce *Beau*. La ſeule exception qu'il y ait peut-être à cette règle, c'eſt le cas où, la conformité de la peinture avec l'état du ſpectateur gagnant tout ce qu'on ôte à la *Beauté abſolue* du modèle, la peinture en devient d'autant plus intéreſſante ; cet intérêt qui naît de l'imperfection, eſt la raiſon pour laquelle on a voulu que le héros d'un poème épique ne fût point ſans défaut.

La plupart des autres *Beautés* de la Poéſie & de l'Éloquence ſuivent la loi du *Beau relatif*. La conformité

formité avec le vrai rend les comparaisons, les métaphores, & les allégories *belles*, lors même qu'il n'y a aucune *Beauté absolue* dans les objets qu'elles représentent.

Hutcheson insiste ici sur le penchant que nous avons à la comparaison. Voici, selon lui, quelle en est l'origine. Les passions produisent presque toujours dans les animaux les mêmes mouvements qu'en nous; & les objets inanimés de la nature, ont souvent des positions qui ressemblent aux attitudes du corps humain dans certains états de l'ame: il n'en a pas fallu davantage, ajoûte l'auteur que nous analysons, pour rendre le lion le symbole de la fureur, le tigre, celui de la cruauté; un chêne droit, & dont la cime orgueilleuse s'élève jusques dans la nue, l'emblême de l'audace; les mouvements d'une mer agitée, la peinture des agitations de la colère; & la molesse de la tige d'un pavot, dont quelques gouttes de pluie ont fait pencher la tête, l'image d'un moribond.

Tel est le systême de Hutcheson, qui paroitra sans doute plus singulier que vrai. Nous ne pouvons cependant trop recommander la lecture de son ouvrage, surtout dans l'original; on y trouvera un grand nombre d'observations délicates sur la manière d'atteindre la perfection dans la pratique des beaux arts. Nous allons maintenant exposer les idées du P. André jésuite. Son *Essai sur le Beau* est le systême le plus suivi, le plus étendu, & le mieux lié que je connoisse. J'oserois assûrer qu'il est dans son genre ce qu'est dans le sien le traité des *Beaux Arts reduits à un seul principe*. Ce sont deux bons ouvrages auxquels il n'a manqué qu'un chapitre pour être excellents; & il en faut savoir d'autant plus mauvais gré à ces deux auteurs de l'avoir omis. M. l'abbé Batteux rappelle tous les principes des *beaux* arts à l'imitation de la *belle* nature, mais il ne nous apprend point ce que c'est que la *belle nature*. Le P. André distribue avec beaucoup de sagacité & de philosophie le *Beau* en général dans ses différentes espèces; il les définit toutes avec précision: mais on ne trouve la définition du genre, celle du *Beau* en général, dans aucun endroit de son livre, à moins qu'il ne le fasse consister dans l'unité, comme S. Augustin. Il parle sans cesse d'ordre, de proportion, d'harmonie, *&c.* mais il ne dit pas un mot de l'origine de ces idées.

Le P. André distingue les notions générales de l'esprit pur, qui nous donnent des règles éternelles du *Beau*; les jugements naturels de l'ame, où le sentiment se mêle avec les idées purement spirituelles, mais sans les détruire; & les préjugés de l'éducation & de la coutume, qui semblent quelquefois les renverser les uns & les autres. Il distribue son ouvrage en quatre chapitres Le premier est du *Beau visible*; le second, du *Beau dans les mœurs*; le troisième, du *Beau dans les ouvrages d'esprit*; & le quatrième, du *Beau musical*.

Il agite trois questions sur chacun de ces objets; il prétend qu'on y découvre un *Beau essenciel*, absolu, indépendant de toute institution, même divine; un *Beau naturel*, dépendant de l'institution du créateur, mais indépendant de nos goûts; un *Beau artificiel* & en quelque sorte arbitraire, mais toujours avec quelque dépendance des lois éternelles.

Il fait consister le *Beau essenciel*, dans la régularité, l'ordre, la proportion, la symmétrie en général; le *Beau naturel*, dans la régularité, l'ordre, les proportions, la symmétrie observées dans les êtres de la nature; le *Beau artificiel*, dans la régularité, l'ordre, la symmétrie, les proportions observées dans nos productions méchaniques, nos parures, nos bâtiments, nos jardins. Il remarque que ce dernier *Beau* est mêlé d'arbitraire & d'absolu. En Architecture, par exemple, il apperçoit deux sortes de règles: les unes qui découlent de la notion, indépendante de nous, du *Beau original & essenciel*, & qui exige indispensablement la perpendicularité des colonnes, le parallélisme des étages, la symmétrie des membres, le dégagement & l'élégance du dessin, & l'unité dans le Tout: les autres qui sont fondées sur des observations particulières, que les maîtres ont faites en divers temps, & par lesquelles ils ont déterminé les proportions des parties dans les cinq ordres d'Architecture. C'est en conséquence de ces règles, que dans le toscan la hauteur de la colonne contient sept fois le diamètre de sa base, dans le dorique huit fois, neuf dans l'ionique, dix dans le corinthien, & dans le composite autant; que les colonnes ont un renflement depuis leur naissance jusqu'au tiers du fût; que dans les deux autres tiers, elles diminuent peu à peu en fuyant le chapiteau; que les entre-colonnements sont au plus de huit modules, & au moins de trois; que la hauteur des portiques, des arcades, des portes, & des fenêtres est double de leur largeur. Ces règles, n'étant fondées que sur des observations à l'œil & sur des exemples équivoques, sont toujours un peu incertaines, & ne sont pas tout à fait indispensables Aussi voyons-nous quelquefois que les grands architectes se mettent au dessus d'elles, y ajoûtent, en rabattent, & en imaginent de nouvelles selon les circonstances.

Voilà donc dans les productions des arts, un *Beau essenciel*, un *Beau de création humaine*, & un *Beau de systême*: un *Beau essenciel*, qui consiste dans l'ordre; un *Beau de création humaine*, qui consiste dans l'application libre & dépendante de l'artiste des lois de l'ordre, ou pour parler plus clairement, dans le choix de tel ordre: un *Beau de systême*, qui naît des observations, & qui donne des variétés même entre les plus savants artistes; mais jamais au préjudice du *Beau essenciel*, qui est une barrière qu'on ne doit jamais franchir. *Hic murus aheneus esto*. S'il est arrivé quelquefois aux grands maîtres de se laisser emporter par leur génie au dela de cette barrière, c'est dans les occasions rares où ils ont prévu que cet écart ajoûteroit plus à la *Beauté* qu'il ne lui ôteroit; mais ils n'en ont pas moins fait une faute qu'on peut leur reprocher.

Le *Beau arbitraire* se subdivise, selon le même

auteur, en un *Beau de génie*, un *Beau de goût*, & un *Beau de pur caprice* : un *Beau de génie*, fondé sur la connoissance du *Beau essenciel*, qui donne les règles inviolables ; un *Beau de goût*, fondé sur la connoissance des ouvrages de la nature & des productions des grands maîtres, qui dirige dans l'application & l'emploi du *Beau essenciel* ; un *Beau de caprice*, qui, n'étant fondé sur rien, ne doit être admis nulle part.

Que devient le systême de Lucrèce & des pyrrhoniens, dans le systême du père André ? que reste-t-il d'abandonné à l'arbitraire ? presque rien : aussi pour toute réponse à l'objection de ceux qui prétendent que la *Beauté* est d'éducation & de préjugé, il se contente de développer la source de leur erreur. Voici, dit-il, comment ils ont raisonné : ils ont cherché dans les meilleurs ouvrages des exemples du *Beau de caprice*, & ils n'ont pas eu de peine à y en rencontrer, & à démontrer que le *Beau* qu'on y reconnoissoit étoit de caprice : ils ont pris des exemples du *Beau de goût*, & ils ont très-bien démontré qu'il y avoit aussi de l'arbitraire dans ce *Beau* ; & sans aller plus loin, ni s'appercevoir que leur énumération étoit incomplette, ils ont conclu que tout ce qu'on appelle *Beau*, étoit arbitraire & de caprice. Mais on conçoit aisément que leur conclusion n'étoit juste que par rapport à la troisième branche du *Beau artificiel*, & que leur raisonnement n'attaquoit ni les deux autres branches de ce *Beau*, ni le *Beau naturel*, ni le *Beau essenciel*.

Le père André passe ensuite à l'application de ses principes aux mœurs, aux ouvrages d'esprit, & à la Musique ; & il démontre qu'il y a dans ces trois objets de *Beau*, un *Beau essenciel*, absolu & indépendant de toute institution, même divine, qui fait qu'une chose est une ; un *Beau naturel*, dépendant de l'institution du créateur, mais indépendant de nous ; un *Beau arbitraire*, dépendant de nous, mais sans préjudice du *Beau essenciel*.

Un *Beau essenciel* dans les mœurs, dans les ouvrages d'esprit, & dans la Musique, fondé sur l'ordonnance, la régularité, la proportion, la justesse, la décence, l'accord, qui se remarquent dans une *belle action*, une *bonne pièce*, un *beau concert*, & qui font que les productions morales, intellectuelles, & harmoniques, sont *unes*.

Un *Beau naturel*, qui n'est autre chose, dans les mœurs, que l'observation du *Beau essenciel* dans notre conduite, relative à ce que nous sommes entre les êtres de la nature ; dans les ouvrages d'esprit, que l'imitation & la peinture fidèle des productions de la nature en tout genre ; dans l'Harmonie, qu'une soumission aux lois que la nature a introduites dans les corps sonores, leur résonance, & la conformation de l'oreille.

Un *Beau artificiel*, qui consiste, dans les mœurs, à se conformer aux usages de sa nation, au génie de ses concitoyens, à leurs lois ; dans les ouvrages d'esprit, à respecter les règles du discours, à connoître la langue, & suivre le goût dominant ; dans la Musique, à insérer à propos la dissonnance, à conformer ses productions aux mouvements & aux intervalles reçus.

D'où il s'ensuit que, selon le P. André, le *Beau essenciel* & la vérité ne se montrent nulle part avec tant de profusion que dans l'univers ; le *Beau moral*, que dans le philosophe chrétien ; & le *Beau intellectuel*, que dans une tragédie accompagnée de Musique & de décorations.

L'auteur qui nous a donné l'*Essai sur le mérite & la vertu*, rejette toutes ces distinctions du *Beau*, & prétend, avec beaucoup d'autres, qu'il n'y a qu'un *Beau*, dont l'utile est le fondement : ainsi, tout ce qui est ordonné de manière à produire le plus parfaitement l'effet qu'on se propose, est suprêmement *beau*. Si vous lui demandez qu'est-ce qu'un *bel homme*, il vous répondra que c'est celui dont les membres bien proportionnés conspirent de la façon la plus avantageuse à l'accomplissement des fonctions animales de l'homme. *Voyez Essai sur le mérite & la vertu*, *pag.* 48. L'homme, la femme, le cheval, & les autres animaux, continuera-t-il, occupent un rang dans la nature : or dans la nature, ce rang détermine les devoirs à remplir ; les devoirs déterminent l'organisation ; & l'organisation est plus ou moins parfaite ou *belle*, selon le plus ou le moins de facilité que l'animal en reçoit pour vaquer à ses fonctions. Mais cette facilité n'est pas arbitraire, ni par conséquent les formes qui la constituent, ni la *Beauté* qui dépend de ces formes. Puis descendant de là aux objets les plus communs, aux chaises, aux tables, aux portes, *&c.* il tâchera de vous prouver que la forme de ces objets ne nous plaît qu'à proportion de ce qu'elle convient mieux à l'usage auquel on les destine ; & si nous changeons si souvent de mode, c'est à dire, si nous sommes si peu constants dans le goût pour les formes que nous leur donnons, c'est, dira-t-il, que cette conformation, la plus parfaite relativement à l'usage, est très-difficile à rencontrer ; c'est qu'il y a là une espèce de *maximum* qui échappe à toutes les finesses de la Géométrie naturelle & artificielle, & autour duquel nous tournons sans cesse : nous nous appercevons à merveille quand nous en approchons & quand nous l'avons passé, mais nous ne sommes jamais sûrs de l'avoir atteint. De là cette révolution perpétuelle dans les formes : ou nous les abandonnons pour d'autres, ou nous disputons sans fin sur celles que nous conservons. D'ailleurs ce point n'est pas partout au même endroit, ce *maximum* a dans mille occasions des limites plus étendues ou plus étroites : quelques exemples suffiront pour éclaircir sa pensée. Tous les hommes, ajoûtera-t-il, ne sont pas capables de la même attention, n'ont pas la même force d'esprit ; ils sont tous plus ou moins patients, plus ou moins instruits, *&c.* Que produira cette diversité ? c'est qu'un spectacle composé d'académiciens trouvera l'intrigue d'Héraclius admirable, & que le peuple la traitera d'embrouillée ; c'est que les uns restreindront l'étendue d'une comédie à trois actes, & les

autres prétendront qu'on peut l'étendre à ſept ; & ainſi du reſte. Avec quelque vraiſemblance que ce ſyſtême ſoit exposé, il ne m'eſt pas poſſible de l'admettre.

Je conviens avec l'auteur, qu'il ſe mêle dans tous nos jugements un coup d'œil délicat ſur ce que nous ſommes, un retour imperceptible vers nous-mêmes ; & qu'il y a mille occaſions où nous croyons n'être enchantés que par ces belles formes, & où elles ſont en effet la cauſe principale, mais non la ſeule, de notre admiration ; je conviens que cette admiration n'eſt pas toujours auſſi pure que nous l'imaginons : mais comme il ne faut qu'un fait pour renverſer un ſyſtême, nous ſommes contraints d'abandonner celui de l'auteur que nous venons de citer, quelque attachement que nous ayons eu jadis pour ſes idées ; & voici nos raiſons.

Il n'eſt perſonne qui n'ait éprouvé que notre attention ſe porte principalement ſur la ſimilitude des parties dans les choſes mêmes où cette ſimilitude ne contribue point à l'utilité : pourvu que les pieds d'une chaiſe ſoient égaux & ſolides, qu'importe qu'ils ayent la même figure ? ils peuvent différer en ce point, ſans en être moins utiles ; l'un pourra donc être droit, & l'autre, en pied de biche ; l'un, courbe en dehors, & l'autre, en dedans. Si l'on fait une porte en forme de bierre, ſa forme paroitra peut-être mieux aſſortie à la figure de l'homme qu'aucune des formes qu'on ſuit. De quelle utilité ſont en Architecture les imitations de la nature & de ſes productions ? A quelle fin placer une colonne & des guirlandes, où il ne faudroit qu'un poteau de bois ou qu'un maſſif de pierre ? A quoi bon ces cariatides ? Une colonne eſt-elle deſtinée à faire ſa fonction d'un homme, ou un homme a-t-il jamais été deſtiné à faire l'office d'une colonne dans l'angle d'un veſtibule ? Pourquoi imite-t-on, dans les entablements, des objets naturels ? qu'importe que dans cette imitation les proportions ſoient bien ou mal obſervées ? Si l'utilité eſt le ſeul fondement de la *Beauté*, les bas reliefs, les cannelures, les vaſes, & en général tous les ornements deviennent ridicules & ſuperflus.

Mais le goût de l'imitation ſe fait ſentir dans les choſes dont le but unique eſt de plaire ; & nous admirons ſouvent des formes, ſans que la notion de l'utile nous y porte. Quand le propriétaire d'un cheval ne le trouveroit jamais *beau* que quand il compare la forme de cet animal au ſervice qu'il prétend en tirer ; il n'en eſt pas de même du paſſant à qui il n'appartient pas. Enfin on diſcerne tous les jours de la *Beauté* dans des fleurs, des plantes, & mille ouvrages de la nature dont l'uſage nous eſt inconnu.

Je ſais qu'il n'y a aucune des difficultés que je viens de propoſer contre le ſyſtême que je combats, à laquelle on ne puiſſe répondre : mais je penſe que ces réponſes ſeroient plus ſubtiles que ſolides.

Il ſuit de ce qui précède, que Platon, s'étant moins opoſé d'enſeigner la vérité à ſes diſciples, que de déſabuſer ſes concitoyens ſur le compte des ſophiſtes, nous offre dans ſes ouvrages à chaque ligne des exemples du *Beau*, nous montre très-bien ce que ce n'eſt point, mais ne nous dit rien de ce que c'eſt.

Que S. Auguſtin a réduit toute *Beauté* à l'unité ou au rapport exact des parties d'un Tout entre elles, & au rapport exact des parties d'une partie conſidérée comme Tout, & ainſi à l'infini ; ce qui me ſemble conſtituer plus tôt l'eſſence du Parfait que du *Beau*.

Que M. Wolf a confondu le *Beau* avec le plaiſir qu'il occaſionne, & avec la perfection ; quoi qu'il y ait des êtres qui plaiſent ſans être *beaux*, d'autres qui ſont *beaux* ſans plaire ; que tout être ſoit ſuſceptible de la dernière perfection, & qu'il y en ait qui ne ſont pas ſuſceptibles de la moindre *Beauté* : tels ſont tous les objets de l'odorat & du goût, conſidérés relativement à ces ſens.

Que M. Crouzas, en chargeant ſa définition du *Beau*, ne s'eſt pas apperçu que plus il multiplioit les caractères du *Beau*, plus il le particulariſoit ; & que s'étant proposé de traiter du *Beau* en général, il a commencé par en donner une notion, qui n'eſt applicable qu'à quelques eſpèces de *Beaux* particuliers.

Que Hutcheſon, qui s'eſt proposé deux objets ; le premier, d'expliquer l'origine du plaiſir que nous éprouvons à la préſence du *Beau* ; & le ſecond, de rechercher les qualités que doit avoir un être, pour occaſionner en nous ce plaiſir individuel & par conſéquent nous paroître *beau* ; a moins prouvé la réalité de ſon *ſixième ſens*, que fait ſentir la difficulté de dèvelopper ſans ce ſecours la ſource du plaiſir que nous donne le *Beau* ; & que ſon principe de l'*uniformité dans la variété* n'eſt pas général : qu'il en fait aux figures de la Géométrie une application plus ſubtile que vraie, & que ce principe ne s'applique point du tout à une autre ſorte de *Beau*, celui des démonſtrations des vérités abſtraites & univerſelles.

Que le ſyſtême propoſé dans l'*Eſſai ſur le mérite & ſur la vertu*, où l'on prend l'utile pour le ſeul & unique fondement du *Beau*, eſt plus défectueux encore qu'aucun des précédents.

Enfin que le père André, jéſuite, ou l'auteur de l'*Eſſai ſur le Beau*, eſt celui qui juſqu'à préſent a le mieux approfondi cette matière, en a le mieux connu l'étendue & la difficulté, en a poſé les principes les plus vrais & les plus ſolides, & mérite le plus d'être lu.

La ſeule choſe qu'on pût deſirer peut-être dans ſon ouvrage, c'eſt de dèvelopper l'origine des notions qui ſe trouvent en nous, de rapport, d'ordre, de ſymmétrie ; car du ton ſublime dont il parle de ces notions, on ne ſait s'il les croit acquiſes & factices, ou s'il les croit innées : mais il faut ajouter en ſa faveur que la matière de ſon ouvrage, plus oratoire encore que philoſophique, l'éloignoit de cette diſcuſſion, dans laquelle nous allons entrer.

Nous naiſſons avec la faculté de ſentir & de penſer : le premier pas de la faculté de penſer, c'eſt d'examiner ſes perceptions, de les unir, de les comparer, de les combiner, d'appercevoir entre elles des rapports de convenance & de diſconvenance, *&c.* Nous naiſſons avec des beſoins qui nous contraignent de recourir à différents expédients, entre leſquels nous avons ſouvent été convaincus, par l'effet que nous en attendions & par celui qu'ils produiſoient, qu'il y en a de bons, de mauvais, de prompts, de courts, de complets, d'incomplets, *&c.* la plupart de ces expédients étoient un outil, une machine, ou quelque autre invention de ce genre: mais toute machine ſuppoſe combinaiſon, arrangement de parties tendantes à un même but, *&c.* Voilà donc nos beſoins, & l'exercice le plus immédiat de nos facultés, qui conſpirent, auſſi tôt que nous naiſſons, à nous donner des idées d'ordre, d'arrangement, de ſymmétrie, de méchaniſme, de proportion, d'unité : toutes ces idées viennent des ſens, & ſont factices ; & nous avons paſſé, de la notion d'une multitude d'êtres artificiels & naturels, arrangés, proportionnés, combinés, ſymmétrisés, à la notion poſitive & abſtraite d'ordre, d'arrangement, de proportion, de combinaiſon, de rapports, de ſymmétrie, & à la nation abſtraite & négative de diſproportion, de déſordre, & de chaos.

Ces notions ſont expérimentales comme toutes les autres : elles nous ſont auſſi venues par les ſens (*a*); il n'y auroit point de Dieu, que nous ne les aurions pas moins : elles ont précédé de long temps en nous celle de ſon exiſtence : elles ſont auſſi poſitives, auſſi diſtinctes, auſſi nettes, auſſi réelles, que celles de longueur, largeur, profondeur, quantité, nombre : comme elles ont leur origine dans nos beſoins & l'exercice de nos facultés, y eût-il ſur la ſurface de la terre quelque peuple dans la langue duquel ces idées n'auroient point de nom, elles n'en exiſteroient pas moins dans les eſprits d'une manière plus ou moins étendue, plus ou moins dèveloppée, fondée ſur un plus ou moins grand nombre d'expériences, appliquée à un plus ou moins grand nombre d'êtres ; car voilà toute la différence qu'il peut y avoir entre un peuple & un autre peuple, entre un homme & un autre homme chez le même peuple ; & quelles que ſoient les expreſſions ſublimes dont on ſe ſerve pour déſigner les notions abſtraites d'ordre, de proportion, de rapports, d'harmonie ; qu'on les appelle, ſi l'on veut, *éternelles*, *originales*, *ſouveraines*, *règles eſſencielles du Beau ;* elles ont paſſé par nos ſens pour arriver dans notre entendement, de même que les notions les plus viles ; & ce ne ſont que des abſtractions de notre eſprit.

(*a*) On lit à l'article AXIOME, « *Lorſque nous découvrons* » *une idée par l'intervention de laquelle nous découvrons la* » *liaiſon de deux autres idées, c'eſt une révélation qui nous* » *vient de la part de Dieu par la voix de la raiſon.* » On a demandé à l'auteur ſi quelque choſe exiſtoit indépendamment de l'exiſtence de Dieu?

Mais à peine l'exercice de nos facultés intellectuelles, & la néceſſité de pourvoir à nos beſoins par des inventions, des machines, *&c.* eurent-ils ébauché dans notre entendement les notions d'ordre, de rapports, de proportion, de liaiſon, d'arrangement, de ſymmétrie, que nous nous trouvâmes environnés d'êtres où les mêmes notions étoient, pour ainſi dire, répétées à l'infini ; nous ne pûmes faire un pas dans l'univers ſans que quelque production ne les réveillât; elles entrèrent dans notre ame à tout inſtant & de tous côtés ; tout ce qui ſe paſſoit en nous, tout ce qui exiſtoit hors de nous, tout ce qui ſubſiſtoit des ſiècles écoulés, tout ce que l'induſtrie, la réflexion, les découvertes de nos contemporains produiſoient ſous nos yeux, continuoit de nous inculquer les notions d'ordre, de rapports, d'arrangement, de ſymmétrie, de convenance, de diſconvenance, *&c.* & il n'y a pas une notion, ſi ce n'eſt peut-être celle d'exiſtence, qui ait pu devenir auſſi familière aux hommes, que celle dont il s'agit.

S'il n'entre donc dans la notion du *Beau* ſoit *abſolu*, ſoit *général*, ſoit *particulier*, que les notions d'ordre, de rapports, de proportions, d'arrangement, de ſymmétrie, de convenance, de diſconvenance ; ces notions ne découlant pas d'une autre ſource que celles d'exiſtence, de nombre, de longueur, largeur, profondeur, & une infinité d'autres, ſur leſquelles on ne conteſte point, on peut, ce me ſemble, employer les premières dans une définition du *Beau*, ſans être accuſé de ſubſtituer un terme à la place d'un autre & de tourner dans un cercle vicieux.

Beau eſt un terme que nous appliquons à une infinité d'êtres : mais quelque différence qu'il y ait entre ces êtres, il faut ou que nous faſſions une fauſſe application du terme *Beau*, ou qu'il y ait dans tous ces êtres une qualité dont le terme *Beau* ſoit le ſigne.

Cette qualité ne peut être du nombre de celles qui conſtituent leur différence ſpécifique ; car ou il n'y auroit qu'un ſeul être *Beau*, ou tout au plus qu'une ſeule *belle* eſpèce d'êtres.

Mais entre les qualités communes à tous les êtres que nous appellons *beaux*, laquelle choiſirons-nous pour la choſe dont le terme *Beau* eſt le ſigne ? Laquelle ? il eſt évident, ce me ſemble, que ce ne peut être que celle dont la préſence les rend tous *beaux* ; dont la fréquence ou la rareté, ſi elle eſt ſuſceptible de fréquence & de rareté, les rend plus ou moins *beaux* ; dont l'abſence les fait ceſſer d'être *beaux ;* qui ne peut changer de nature, ſans faire changer le *Beau* d'eſpèce, & dont la qualité contraire rendroit les plus *beaux* déſagréables & *laids* ; celle en un mot par qui la *Beauté* commence, augmente, varie à l'infini, décline, & diſparoît : or il n'y a que la notion de *rapports* capable de ces effets.

J'appelle donc *Beau* hors de moi, tout ce qui contient en ſoi de quoi réveiller dans mon entende-

ment l'idée de rapports; & *Beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.

Quand je dis *tout*, j'en excepte pourtant les qualités relatives au goût & à l'odorat : quoique ces qualités puissent réveiller en nous l'idée de rapports, on n'appelle point *beaux* les objets en qui elles résident, quand on ne les considère que relativement à ces qualités. On dit *un mêts excellent*, *une odeur délicieuse*; mais non *un beau mêts*, *une belle odeur*. Lors donc qu'on dit, *voilà un beau turbot*, *voilà une belle rose*, on considère d'autres qualités dans la rose & dans le turbot que celles qui sont relatives aux sens du goût & de l'odorat.

Quand je dis *tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports*, ou *tout ce qui réveille cette idée*, c'est qu'il faut bien distinguer les formes qui sont dans les objets, & la notion que j'en ai. Mon entendement ne met rien dans les choses, & n'en ôte rien. Que je pense ou ne pense point à la façade du Louvre, toutes les parties qui la composent n'en ont pas moins telle ou telle forme, & tel & tel arrangement entre elles : qu'il y eût des hommes ou qu'il n'y en eût point, elle n'en seroit pas moins *belle*, mais seulement pour des êtres possibles constitués de corps & d'esprit comme nous; car pour d'autres, elle pourroit n'être ni *belle* ni *laide*, ou même être *laide*. D'où il s'ensuit que, quoiqu'il n'y ait point de *Beau absolu*, il y a deux sortes de *Beau* par rapport à nous, un *Beau réel*, & *un Beau apperçu*.

Quand je dis, *tout ce qui réveille en nous l'idée de rapports*, je n'entends pas que, pour appeler un être *beau*, il faille apprécier quelle est la sorte de rapports qui y règne; je n'exige pas que celui qui voit un morceau d'Architecture, soit en état d'assûrer ce que l'architecte même peut ignorer, que cette partie est à celle-là comme tel nombre est à tel nombre; ou que celui qui entend un concert, sache plus quelquefois que ne sait le musicien, que tel son est à tel son dans le rapport de 2 à 4, ou de 4 à 5. Il suffit qu'il apperçoive & sente que les membres de cette Architecture & que les sons de cette pièce de Musique, ont des rapports, soit entre eux, soit avec d'autres objets. C'est l'indétermination de ces rapports, la facilité de les saisir, & le plaisir qui accompagne leur perception, qui a fait imaginer que le *Beau* étoit plus tôt un affaire de sentiment que de raison. J'ose assûrer que toutes les fois qu'un principe nous sera connu dès la plus tendre enfance, & que nous en ferons par l'habitude une application facile & subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par sentiment : mais nous serons contraints d'avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports & la nouveauté de l'objet suspendront l'application du principe; alors le plaisir attendra, pour se faire sentir, que l'entendement ait prononcé que l'objet est *beau*. D'ailleurs le jugement en pareil cas est presque toujours du *Beau relatif*, & non du *Beau reel*.

Ou l'on considère les rapports dans les mœurs, & l'on a le *Beau moral*; ou on les considère dans les ouvrages de Littérature, & on a le *Beau littéraire*; ou on les considère dans les pièces de Musique, & l'on a le *Beau musical*; ou on les considère dans les ouvrages de la nature, & l'on a le *Beau naturel*; ou on les considère dans les ouvrages méchaniques des hommes, & on a le *Beau artificiel*; ou on les considère dans les représentations des ouvrages de l'art ou de la nature, & l'on a le *Beau d'imitation*; dans quelque objet & sous quelque aspect que vous considériez les rapports dans un même objet, le *Beau* prendra différents noms.

Mais un même objet, quel qu'il soit, peut être considéré solitairement & en lui-même, ou relativement à d'autres. Quand je prononce d'une fleur qu'elle est *belle*, ou d'un poisson qu'il est *beau*, qu'entends-je? Si je considère cette fleur ou ce poisson solitairement, je n'entends pas autre chose, sinon que j'apperçois entre les parties dont ils sont composés, de l'ordre, de l'arrangement, de la symmétrie, des rapports (car tous ces mots ne désignent que différentes manières d'envisager les rapports mêmes) : en ce sens toute fleur est *belle*, tout poisson est *beau*; mais de quel *Beau*? de celui que j'appelle *Beau réel*.

Si je considère la fleur & le poisson relativement à d'autres fleurs & à d'autres poissons; quand je dis qu'ils sont *beaux*, cela signifie qu'entre les êtres de leur genre, qu'entre les fleurs celle-ci, qu'entre les poissons celui-là, réveillent en moi le plus d'idées de rapports, & le plus de certains rapports; car je ne tarderai pas à faire voir que tous les rapports n'étant pas de la même nature, ils contribuent plus ou moins les uns que les autres à la *Beauté*. Mais je puis assûrer que sous cette nouvelle façon de considérer les objets, il y a *Beau* & *Laid* : mais quel *Beau*, quel *Laid*? celui qu'on appelle *relatif*.

Si, au lieu de prendre une fleur ou un poisson, on généralise, & qu'on prenne une plante ou un animal; si on particularise, & qu'on prenne une rose & un turbot; on en tirera toujours la distinction du *Beau relatif* & du *Beau réel*.

D'où l'on voit qu'il y a plusieurs *Beaux relatifs*; & qu'une tulipe peut être *belle* ou *laide* entre les tulipes, *belle* ou *laide* entre les fleurs, *belle* ou *laide* entre les plantes, *belle* ou *laide* entre les productions de la nature.

Mais on conçoit qu'il faut avoir vu bien des roses & bien des turbots, pour prononcer que ceux-ci sont *beaux* ou *laids* entre les roses & les turbots; bien des plantes & bien des poissons, pour prononcer que la rose & le turbot sont *beaux* ou *laids* entre les plantes & les poissons; & qu'il faut avoir une grande connoissance de la nature, pour prononcer qu'ils sont *beaux* ou *laids* entre les productions de la nature.

Qu'est-ce donc qu'on entend, quand on dit à un artiste, *Imitez la belle nature*? Ou l'on ne sait ce qu'on commande, ou on lui dit : Si vous avez à

peindre une fleur, & qu'il vous ſoit d'ailleurs indifférent laquelle peindre, prenez la plus *belle* d'entre les fleurs; ſi vous avez à peindre une plante, & que votre ſujet ne demande point que ce ſoit un chêne ou un ormeau ſec, rompu, briſé, ébranché, prenez la plus *belle* d'entre les plantes; ſi vous avez à peindre un objet de la nature, & qu'il vous ſoit indifférent lequel choiſir, prenez le plus *beau*.

D'où il s'enſuit 1°. Que le principe de l'imitation de la *belle* nature demande l'étude la plus profonde & la plus étendue de ſes productions en tout genre.

2°. Que, quand on auroit la connoiſſance la plus parfaite de la nature & des limites qu'elle s'eſt preſcrites dans la production de chaque être, il n'en ſeroit pas moins vrai, que le nombre des occaſions où le plus *beau* pourroit être employé dans les arts d'imitation, ſeroit à celui où il faut préférer le moins *beau*, comme l'unité à l'infini.

3°. Que, quoiqu'il y ait en effet un *maximum* de *Beauté* dans chaque ouvrage de la nature, conſidéré en lui-même; ou, pour me ſervir d'un exemple, que, quoique la plus belle roſe qu'elle produiſe, n'ait jamais ni la hauteur ni l'étendue d'un chêne; cependant il n'y a ni *Beau* ni *Laid* dans ſes productions, conſidérées relativement à l'emploi qu'on en peut faire dans les arts d'imitation.

Selon la nature d'un être, ſelon qu'il excite en nous la perception d'un plus grand nombre de rapports, & ſelon la nature des rapports qu'il excite, il eſt *joli*, *beau*, *plus beau*, *très-beau*; ou *laid*, *bas*, *petit*, *grand*, *élevé*, *ſublime*, *outré*, *burleſque*, ou *plaiſant*; & ce ſeroit faire un très-grand ouvrage, & non pas un article de dictionnaire, que d'entrer dans tous ces détails: il nous ſuffit d'avoir montré les principes; nous abandonnons au lecteur le ſoin des conſéquences & des applications. Mais nous pouvons lui aſſurer, que, ſoit qu'il prenne ſes exemples dans la nature, ſoit qu'il les emprunte de la Peinture, de la Morale, de l'Architecture, de la Muſique; il trouvera toujours qu'il donne le nom de *Beau réel*, à tout ce qui contient en ſoi de quoi réveiller l'idée de rapports; & le nom de *Beau relatif*, à tout ce qui réveille des rapports convenables avec les choſes auxquelles il en faut faire la comparaiſon.

Je me contenterai d'en rapporter un exemple pris de la Littérature. Tout le monde ſait le mot ſublime de la tragédie *des Horaces*: *Qu'il mourût.* Je demande à quelqu'un qui ne connoit point la pièce de Corneille, & qui n'a aucune idée de la réponſe du vieil Horace, ce qu'il penſe de ce trait: *Qu'il mourût.* Il eſt évident que celui que j'interroge, ne ſachant ce que c'eſt que ce *Qu'il mourût*, ne pouvant deviner ſi c'eſt une phraſe complette ou un fragment, & appercevant à peine entre ces trois termes quelque rapport grammatical, me répondra que cela ne lui paroit ni *beau* ni *laid.* Mais ſi je lui dis que c'eſt la réponſe d'un homme conſulté ſur ce qu'un autre doit faire dans un combat, il commence à appercevoir dans le répondant une ſorte de courage, qui ne lui permet pas de croire qu'il ſoit toujours meilleur de vivre que de mourir; & le *Qu'il mourût* commence à l'intéreſſer. Si j'ajoûte qu'il s'agit dans ce combat de l'honneur de la patrie, que le combattant eſt fils de celui qu'on interroge, que c'eſt le ſeul qui lui reſte, que le jeune homme avoit à faire à trois ennemis qui avoient déja ôté la vie à deux de ſes frères, que le vieillard parle à ſa fille, que c'eſt un romain: alors la réponſe *Qu'il mourût*, qui n'étoit ni *belle* ni *laide*, s'embellit à meſure que je dèveloppe ſes rapports avec les circonſtances, & finit par être ſublime.

Changez les circonſtances & les rapports, & faites paſſer le *Qu'il mourût* du théâtre françois ſur la ſcène italienne, & de la bouche du vieil Horace dans celle de Scapin, le *Qu'il mourût* deviendra *burleſque.*

Changez encore les circonſtances, & ſuppoſez que Scapin ſoit au ſervice d'un maître dur, avare, & bourru, & qu'ils ſoient attaqués ſur un grand chemin par trois ou quatre brigands. Scapin s'enfuit; ſon maître ſe défend; mais preſſé par le nombre, il eſt obligé de s'enfuir auſſi; & l'on vient apprendre à Scapin que ſon maître a échappé au danger. Comment, dira Scapin trompé dans ſon attente, il s'eſt donc enfui: ah le lâche! Mais, lui répondra-t-on, *Seul contre trois que voulois-tu qu'il fît? Qu'il mourût*, répondra-t-il; & ce *Qu'il mourût* deviendra *plaiſant.* Il eſt donc conſtant que la *Beauté* s'accroît, varie, décline, & diſparoît avec les rapports, ainſi que nous l'avons dit plus haut.

Mais qu'entendez-vous par un *rapport*, me demandera-t-on? n'eſt-ce pas changer l'acception des termes, que de donner le nom de *Beau* à ce qu'on n'a jamais regardé comme tel? Il ſemble que dans notre langue l'idée du *Beau* ſoit toujours jointe à celle de grandeur, & que ce ne ſoit pas définir le *Beau*, que de placer ſa différence ſpécifique dans une qualité, qui convient à une infinité d'êtres qui n'ont ni grandeur ni ſublimité. M. Crozas a péché ſans doute, lorſqu'il a chargé ſa définition du *Beau* d'un ſi grand nombre de caractères, qu'elle s'eſt trouvée reſtreinte à un très-petit nombre d'êtres. Mais n'eſt-ce pas tomber dans le défaut contraire, que de la rendre ſi générale, qu'elle ſemble les embraſſer tous, ſans en excepter un amas de pierres informes jetées au haſard ſur le bord d'une carrière? Tous les objets, ajoûtera-t on, ſont ſuſceptibles de rapports entre eux, entre leurs parties, & avec d'autres êtres; il n'y en a point qui ne puiſſent être arrangés, ordonnés, ſymmétriſés. La perfection eſt une qualité qui peut convenir à tous: mais il n'en eſt pas de même de la *Beauté;* elle eſt d'un petit nombre d'objets.

Voilà, ce me ſemble, ſinon la ſeule, du moins la plus forte objection qu'on puiſſe me faire; & je vais tâcher d'y répondre.

Le rapport en général eſt une opération de l'entendement, qui conſidère ſoit un être ſoit une qua-

lité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité. Exemple : quand je dis que Pierre est un *bon père*, je considère en lui une qualité qui suppose l'existence d'une autre, celle du fils ; & ainsi des autres rapports tels qu'ils puissent être. D'où il s'ensuit que, quoique le rapport ne soit que dans notre entendement quant à la perception, il n'en a pas moins son fondement dans les choses ; & je dirai qu'une chose contient en elle des rapports réels, toutes les fois qu'elle sera revétue de qualités qu'un être constitué de corps & d'esprit, comme moi, ne pourroit considérer sans supposer l'existence ou d'autres êtres ou d'autres qualités, soit dans la chose même soit hors d'elles ; & je distribuerai les rapports en *réels* & en *apperçus*. Mais il y a une troisième sorte de rapports ; ce sont les rapports *intellectuels* ou *fictifs*, ceux que l'entendement humain semble mettre dans les choses. Un statuaire jette l'œil sur un bloc de marbre ; son imagination, plus prompte que son ciseau, en enleve toutes les parties superflues, & y discerne une figure : mais cette figure est proprement imaginaire & fictive ; il pourroit faire, sur une portion d'espace terminée par des lignes intellectuelles, ce qu'il vient d'exécuter d'imagination dans un bloc informe de marbre. Un philosophe jette l'œil sur un amas de pierres jetées au hasard ; il anéantit par la pensée toutes les parties de cet amas qui produisent l'irrégularité, & il parvient à en faire sortir un globe, un cube, une figure régulière. Qu'est-ce que cela signifie ? Que, quoique la main de l'artiste ne puisse tracer un dessein que sur des surfaces résistantes, il en peut trasporter l'image par la pensée sur tout corps ; que dis-je, sur tout corps ? dans l'espace & le vuide. L'image, ou transportée par la pensée dans les airs, ou extraite par imagination des corps les plus informes, peut être *belle* ou *laide* ; mais non la toile idéale à laquelle on l'a attachée, ou le corps informe dont on l'a fait sortir.

Quand je dis donc qu'un être est *beau* par les rapports qu'on y remarque, je ne parle point des rapports intellectuels ou fictifs que notre imagination y transporte, mais des rapports réels qui y sont & que notre entendement y remarque par le secours de nos sens.

En revanche, je prétends que, quels que soient les rapports, ce sont eux qui constitueront la *Beauté*, non dans ce sens étroit où le *Joli* est l'opposé du *Beau*, mais dans un sens, j'ose le dire, plus philosophique & plus conforme à la notion du *Beau* en général, & à la nature des langues & des choses.

Si quelqu'un a la patience de rassembler tous les êtres auxquels nous donnons le nom de *Beau*, il s'appercevra bientôt que dans cette foule il y en a une infinité où l'on n'a nul égard à la petitesse ou à la grandeur : la petitesse & la grandeur sont comptées pour rien toutes les fois que l'être est solitaire, ou qu'étant individu d'une espèce nombreuse, on le considère solitairement. Quand on prononça de la première horloge ou de la première montre, qu'elle étoit *belle*, faisoit-on attention à autre chose, qu'à son méchanisme ou au rapport de ses parties entre elles ? Quand on prononce aujourdhui que la montre est *belle*, fait-on attention à une autre chose qu'à son usage & à son méchanisme ? Si donc la définition générale du *Beau* doit convenir à tous les êtres auxquels on donne cette épithète, l'idée de grandeur en est exclue. Je me suis attaché à écarter, de la notion du *Beau*, la notion de grandeur ; parce qu'il m'a semblé que c'étoit celle qu'on lui attachoit plus ordinairement. En Mathématique, on entend par un *beau problême*, un problême difficile à résoudre ; par une *belle solution*, la solution simple & facile d'un problême difficile & compliqué. La notion de *grand*, de *sublime*, d'*élevé* n'a aucun lieu dans ces occasions où on ne laisse pas d'employer le nom de *Beau*. Qu'on parcoure de cette manière tous les êtres qu'on nomme *beaux* : l'un exclura la grandeur ; l'autre exclura l'utilité ; un troisième, la symmétrie ; quelques-uns même, l'apparence marquée d'ordre & de symmétrie ; telle seroit la peinture d'un orage, d'une tempête, d'un chaos : & l'on sera forcé de convenir que la seule qualité commune, selon laquelle ces êtres conviennent tous, est la notion des rapports.

Mais quand on demande que la notion générale du *Beau* convienne à tous les êtres qu'on nomme tels, ne parle-t-on que de sa langue, ou parle-t-on de toutes les langues ? Faut-il que cette définition convienne seulement aux êtres que nous appelons *beaux* en françois, ou à tous les êtres qu'on appelleroit *beaux* en hébreu, en syriaque, en arabe, en chaldéen, en grec, en latin, en anglois, en italien, & dans toutes les langues qui ont existé, qui existent, ou qui existeront ? & pour prouver que la notion de rapports est la seule qui resteroit après l'emploi d'une règle d'exclusion aussi étendue, le philosophe sera-t-il forcé de les apprendre toutes ? Ne lui suffit-il pas d'avoir examiné que l'acception du terme *Beau* varie dans toutes les langues ; qu'on le trouve appliqué là à une sorte d'êtres, à laquelle il ne s'applique point ici ; mais qu'en quelque idiôme qu'on en fasse usage, il suppose perception de rapports ? Les anglois disent *a fine flavour*, *a fine woman*, une belle odeur, une belle femme. Où en seroit un philosophe anglois, si, ayant à traiter du *Beau*, il vouloit avoir égard à cette bizarrerie de sa langue ? C'est le peuple qui a fait les langues, c'est au philosophe à découvrir l'origine des choses ; & il seroit assez surprenant que les principes de l'un ne se trouvassent pas souvent en contradiction avec les usages de l'autre. Mais le principe de la perception des rapports, appliqué à la nature du *Beau*, n'a pas même ici ce désavantage ; & il est si général, qu'il est difficile que quelque chose lui échappe.

Chez tous les peuples, dans tous les lieux de la terre, & dans tous les temps, on a eu un nom pour la *couleur* en général, & d'autres noms pour les *couleurs* en particulier & pour leurs nuances. Qu'au-

roit à faire un philoſophe à qui l'on propoſeroit d'expliquer ce que c'eſt qu'une *belle couleur?* ſinon d'indiquer l'origine de l'application du terme *Beau* à une couleur en général, quelle qu'elle ſoit, & enſuite d'indiquer les cauſes qui ont pu faire préférer telle nuance à telle autre. De même c'eſt la perception des rapports qui a donné lieu à l'invention du terme *Beau*; & ſelon que les rapports & l'eſprit des hommes ont varié, on a fait les noms *joli*, *beau*, *charmant*, *grand*, *ſublime*, *divin*, & une infinité d'autres, tant relatifs au phyſique qu'au moral. Voilà les nuances du *Beau* : mais j'étends cette penſée & je dis :

Quand on exige que la notion générale de *Beau* convienne à tous les êtres *beaux*, parle-t-on ſeulement de ceux qui portent cette épithète ici & aujourdhui, ou de ceux qu'on a nommés *beaux* à la naiſſance du monde, qu'on appelloit *beaux* il y a cinq mille ans, à trois milles lieues, & qu'on appellera tels dans les ſiècles à venir; de ceux que nous avons regardés comme tels dans l'enfance, dans l'âge mûr, & dans la vieilleſſe; de ceux qui font l'admiration des peuples policés, & de ceux qui charment les ſauvages? La vérité de cette définition ſera-t-elle locale, particulière, & momentanée? ou s'étendra-t-elle à tous les êtres, à tous les temps, à tous les hommes, & à tous les lieux? Si l'on prend le dernier parti, on ſe rapprochera beaucoup de mon principe, & l'on ne trouvera guère d'autre moyen de concilier entre eux les jugements de l'enfant & de l'homme fait : de l'enfant, à qui il ne faut qu'un veſtige de ſymmétrie & d'imitation pour admirer & pour être récréé; de l'homme fait, à qui il faut des palais & des ouvrages d'une étendue immenſe pour être frappé : du ſauvage & de l'homme policé; du ſauvage qui eſt enchanté à la vûe d'une pendéloque de verre, d'une bague de laiton, ou d'un bracelet de quincaille; & de l'homme policé, qui n'accorde ſon attention qu'aux ouvrages les plus parfaits : des premiers hommes, qui prodiguoient les noms de *beaux*, de *magnifiques*, &c. à des cabanes, des chaumières, & des granges; & des hommes d'aujourdhui, qui ont reſtreint ces dénominations aux derniers efforts de la capacité de l'homme.

Placez la *Beauté* dans la perception des rapports, & vous aurez l'hiſtoire de ſes progrès depuis la naiſſance du monde juſqu'à aujourdhui : choiſiſſez, pour caractère différenciel du *Beau* en général, telle autre qualité qu'il vous plaira; & votre notion ſe trouvera tout à coup concentrée dans un point de l'eſpace & du temps.

La perception des rapports eſt donc le fondement du *Beau;* c'eſt donc la perception des rapports qu'on a déſignée dans les langues ſous une infinité de noms différents, qui tous n'indiquent que différentes ſortes de *Beau*.

Mais dans la nôtre, & dans preſque toutes les autres, le terme *Beau* ſe prend ſouvent par oppoſition à *Joli;* & ſous ce nouvel aſpect, il ſemble que la queſtion du *Beau* ne ſoit plus qu'une affaire de Grammaire, & qu'il ne s'agiſſe plus que de ſpécifier exactement les idées qu'on attache à ce terme. *Voyez à l'article ſuivant* Beau, *oppoſé à* Joli.

Après avoir tenté d'expoſer en quoi conſiſte l'origine du *Beau*, il ne nous reſte plus qu'à rechercher celles des opinions différentes que les hommes ont de la *Beauté :* cette recherche achevera de donner de la certitude à nos principes; car nous démontrerons que toutes ces différences réſultent de la diverſité des rapports apperçus ou introduits, tant dans les productions de la nature que dans celles des arts.

Le *Beau* qui réſulte de la perception d'un ſeul rapport, eſt moindre ordinairement que celui qui réſulte de la perception de pluſieurs rapports. La vûe d'un *beau* viſage ou d'un *beau* tableau, affecte plus que celle d'une ſeule couleur; un ciel étoilé, qu'un rideau d'azur; un payſage, qu'une campagne ouverte; un édifice, qu'un terrein uni; une pièce de Muſique, qu'un ſon. Cependant il ne faut pas multiplier le nombre des rapports à l'infini; & la *Beauté* ne ſuit pas cette progreſſion : nous n'admettons de rapport dans les *belles choſes*, que ce qu'un bon eſprit en peut ſaiſir nettement & facilement. Mais qu'eſt-ce qu'un bon eſprit? où eſt ce point dans les ouvrages en deça duquel, faute de rapports, ils ſont trop unis, & au dela duquel ils en ſont chargés par excès? Première ſource de diverſité dans les jugements. Ici commencent les conteſtations : tous conviennent qu'il y a un *Beau*, qu'il eſt le réſultat des rapports apperçus; mais ſelon qu'on a plus ou moins de connoiſſance, d'expérience, d'habitude de juger, de méditer, de voir, plus d'étendue naturelle dans l'eſprit, on dit qu'un objet eſt pauvre ou riche, confus ou rempli, meſquin ou chargé.

Mais combien de compoſitions où l'artiſte eſt contraint d'employer plus de rapports que le grand nombre n'en peut ſaiſir; & où il n'y a guère que ceux de ſon art, c'eſt à dire, les hommes les moins diſpoſés à lui rendre juſtice, qui connoiſſent tout le mérite de ſes productions? Que devient alors le *Beau?* Ou il eſt préſenté à une troupe d'ignorants qui ne ſont pas en état de le ſentir, ou il eſt ſenti par quelques envieux qui ſe taiſent; c'eſt là ſouvent tout l'effet d'un grand morceau de Muſique. M. d'Alembert a dit dans le diſcours préliminaire de cet ouvrage, diſcours qui mérite bien d'être cité dans cet article, qu'après avoir fait un art d'apprendre la Muſique, on en devroit bien faire un de l'écouter : & j'ajoûte qu'après avoir fait un art de la Poéſie & de la Peinture, c'eſt en vain qu'on en a fait un de lire & de voir; & qu'il règnera toujours dans les jugements de certains ouvrages une uniformité apparente, moins injurieuſe à la vérité pour l'artiſte, que le partage des ſentiments, mais toujours fort affligeante.

Entre les rapports on en peut diſtinguer une infinité de ſortes : il y en a qui ſe fortifient, s'affoibliſſent, & ſe tempèrent mutuellement. Quelle différence

rence dans ce qu'on pensera de la *Beauté* d'un objet, si on les saisit tous, ou si l'on n'en saisit qu'une partie ! Seconde source de diversité dans les jugements. Il y en a d'indéterminés & de déterminés : nous nous contentons des premiers pour accorder le nom de *Beau*, toutes les fois qu'il n'est pas de l'objet immédiat & unique de la science ou de l'art de les déterminer. Mais si cette détermination est l'objet immédiat & unique d'une science ou d'un art, nous exigeons, non seulement les rapports, mais encore leur valeur : voilà la raison pour laquelle nous disons un *beau* théorême, & que nous ne disons pas un *bel* axiome; quoiqu'on ne puisse pas nier que l'axiome exprimant un rapport, n'ait aussi sa *beauté réelle*. Quand je dis, en Mathématiques, que le Tout est plus grand que sa partie, j'énonce assûrément une infinité de propositions particulières, sur la quantité partagée; mais je ne détermine rien sur l'excès juste du Tout sur ses portions : c'est presque comme si je disois ; Le cylindre est plus grand que la sphère inscrite, & la sphère plus grande que le cône inscrit. Mais l'objet propre & immédiat des Mathématiques, est de déterminer de combien l'un de ces corps est plus grand ou plus petit que l'autre; & celui qui démontrera qu'ils sont toujours entr'eux comme les nombres 3, 2, 1, aura fait un théorême admirable. La *Beauté*, qui consiste toujours dans les rapports, sera, dans cette occasion, en raison composée du nombre des rapports & de la difficulté qu'il y avoit à les appercevoir ; & le théorême qui énoncera que toute ligne qui tombe du sommet d'un triangle isocèle sur le milieu de sa base, partage l'angle en deux angles égaux, ne sera pas merveilleux : mais celui qui dira que les asymptotes d'une courbe s'en approchent sans cesse sans jamais la rencontrer, & que les espaces formés par une portion de l'axe, une portion de la courbe, l'asymptote, & le prolongement de l'ordonnée, sont entr'eux comme tel nombre à tel nombre, sera *beau*. Une circonstance qui n'est pas indifférente à la *Beauté*, dans cette occasion & dans beaucoup d'autres, c'est l'action combinée de la surprise & des rapports, qui a lieu toutes les fois que le théorême, dont on a démontré la vérité, passoit auparavant pour une proposition fausse.

Il y a des rapports que nous jugeons plus ou moins essenciels; tel est celui de la grandeur relativement à l'homme, à la femme, & à l'enfant : nous disons d'un enfant qu'il est *beau*, quoiqu'il soit petit; il faut absolument qu'un *bel* homme soit grand; nous exigeons moins cette qualité dans une femme, & il est plus permis à une petite femme d'être *belle* qu'à un petit homme d'être *beau*. Il me semble que nous considérons alors les êtres, non seulement en eux-mêmes, mais encore relativement aux lieux qu'ils occupent dans la nature, dans le grand Tout; & selon que ce grand Tout est plus ou moins connu, l'échelle qu'on se forme de la grandeur des êtres est plus ou moins exacte, mais nous ne savons jamais bien quand elle est juste. Troisième source de diversité de goûts & de jugements dans les arts d'imitation. Les grands maîtres ont mieux aimé que leur échelle fût un peu trop grande que trop petite : mais aucun d'eux n'a la même échelle, ni peut-être celle de la nature.

L'intérêt, les passions, l'ignorance, les préjugés, les usages, les mœurs, les climats, les coutumes, les gouvernements, les cultes, les évènements empêchent les êtres qui nous environnent, ou les rendent capables de réveiller ou de ne point réveiller en nous plusieurs idées, anéantissent en eux des rapports très-naturels, & y en établissent de capricieux & d'accidentels. Quatrième source de diversité dans les jugements.

On rapporte tout à son art & à ses connoissances : nous faisons tous plus ou moins le rôle du critique d'Apelle; & quoique nous ne connoissions que la chaussure, nous jugeons aussi de la jambe, ou quoique nous ne connoissions que la jambe, nous descendons aussi à la chaussure : mais nous ne portons pas seulement ou cette témérité ou cette ostentation de détail dans le jugement des productions de l'art; celles de la nature n'en sont pas exemptes. Entre les tulipes d'un jardin, la plus *belle* pour un curieux sera celle où il remarquera une étendue, des couleurs, une feuille, des variétés peu communes; mais le peintre, occupé d'effets de lumière, de teintes, de clair-obscur, de formes relatives à son art, négligera tous les caractères que le fleuriste admire, & prendra pour modèle la fleur même méprisée par le curieux. Diversité de talents & de connoissances; cinquième source de diversité dans les jugements.

L'ame a le pouvoir d'unir ensemble les idées qu'elle a reçues séparément, de comparer les objets par le moyen des idées qu'elle en a, d'observer les rapports qu'elles ont entre elles, d'étendre ou de resserrer ses idées à son gré, de considérer séparément chacune des idées simples qui peuvent s'être trouvées réunies dans la sensation qu'elle en a reçue. Cette dernière opération de l'ame s'appelle *Abstraction*. *Voyez* ABSTRACTION. Les idées des substances corporelles sont composées de diverses idées simples, qui ont fait ensemble leurs impressions, lorsque les substances corporelles se sont présentées à nos sens : ce n'est qu'en spécifiant en détail ces idées sensibles, qu'on peut définir les substances. Ces sortes de définitions peuvent exciter une idée assez claire d'une substance, dans un homme qui ne l'a jamais immédiatement apperçue, pourvu qu'il ait autrefois reçu séparément, par le moyen des sens, toutes les idées simples qui entrent dans la composition de l'idée complexe de la substance définie : mais s'il lui manque la notion de quelqu'une des idées simples dont cette substance est composée, & s'il est privé du sens nécessaire pour les appercevoir, ou si ce sens est dépravé sans retour; il n'est aucune définition qui puisse exciter en lui l'idée dont il n'auroit pas eu précédemment une perception sensible. Sixième source de diversité

dans les jugements que les hommes porteront de la *Beauté* d'une deſcription ; car combien entre eux de notions fauſſes, combien de demi-notions du même objet !

Mais ils ne doivent pas s'accorder davantage ſur les êtres intellectuels : ils ſont tous repréſentés par des ſignes, & il n'y a preſque aucun de ces ſignes qui ſoit aſſez exactement défini, pour que l'acception n'en ſoit pas plus étendue ou plus reſſerrée dans un homme que dans un autre. La Logique & la Métaphyſique ſeroient bien voiſines de la perfection, ſi le Dictionnaire de la langue étoit bien fait : mais c'eſt encore un ouvrage à déſirer ; & comme les mots ſont les couleurs dont la Poéſie & l'Éloquence ſe ſervent, quelle conformité peut-on attendre dans les jugements du tableau, tant qu'on ne ſaura ſeulement pas à quoi s'en tenir ſur les couleurs & ſur les nuances ? Septième ſource de diverſité dans les jugements.

Quel que ſoit l'être dont nous jugeons, les goûts & les dégoûts excités par l'inſtruction, par l'éducation, par le préjugé, ou par un certain ordre factice dans nos idées, ſont tous fondés ſur l'opinion où nous ſommes que ces objets ont quelque perfection ou quelque défaut dans des qualités, pour la perception deſquelles nous avons des ſens ou des facultés convenables. Huitième ſource de diverſité.

On peut aſſurer que les idées ſimples qu'un même objet excite en différentes perſonnes, ſont auſſi différentes que les goûts & les dégoûts qu'on leur remarque. C'eſt même une vérité de ſentiment : & il n'eſt pas plus difficile que pluſieurs perſonnes diffèrent entre elles dans un même inſtant, relativement aux idées ſimples, que le même homme ne diffère de lui-même dans des inſtants différents. Nos ſens ſont dans un état de viciſſitude continuelle : un jour on n'a point d'yeux, un autre jour on entend mal ; & d'un jour à l'autre, on voit, on ſent, on entend diverſement. Neuvième ſource de diverſité dans les jugements des hommes d'un même âge, & d'un même homme en différents âges.

Il ſe joint par accident à l'objet le plus *beau* des idées déſagréables : ſi l'on aime le vin d'Eſpagne, il ne faut qu'en prendre avec de l'émétique pour le déteſter ; il ne nous eſt pas libre d'éprouver ou non des nauſées à ſon aſpect : le vin d'Eſpagne eſt toujours bon, mais notre condition n'eſt pas la même par rapport à lui. De même ce veſtibule eſt toujours magnifique, mais mon ami y a perdu la vie ; ce théâtre n'a pas ceſſé d'être *beau*, depuis qu'on m'y a ſifflé, mais je ne peux plus le voir ſans que mes oreilles ne ſoient encore frappées du bruit des ſifflets : je ne vois ſous ce veſtibule, que mon ami expirant ; je ne ſens plus ſa *Beauté*. Dixième ſource d'une diverſité dans les jugements, occaſionnée par ce cortège d'idées accidentelles, qu'il ne nous eſt pas libre d'écarter de l'idée principale. *Poſt equitem ſedet atra cura.*

Lorſqu'il s'agit d'objets compoſés, & qui préſentent en même temps des formes naturelles & des formes artificielles, comme dans l'Architecture, les jardins, les ajuſtements, &c. notre goût eſt fondé ſur une autre aſſociation d'idées moitié raiſonnables, moitié capricieuſes : quelque foible analogie, avec la démarche, le cri, la forme, la couleur d'un objet malfaiſant, l'opinion de notre pays, les conventions de nos compatriotes, &c. tout influe dans nos jugements. Ces cauſes tendent-elles à nous faire regarder les couleurs éclatantes & vives, comme une marque de vanité ou de quelque autre mauvaiſe diſpoſition de cœur ou d'eſprit ? certaines formes ſont-elles en uſage parmi les payſans, ou des gens dont la profeſſion, les emplois, le caractère nous ſont odieux ou mépriſables ? ces idées acceſſoires reviendront, malgré nous, avec celles de la couleur & de la forme ; & nous prononcerons contre cette couleur & ces formes, quoiqu'elles n'ayent rien en elles-mêmes de déſagréable. Onzième ſource de diverſité.

Quel ſera donc l'objet dans la nature ſur la *Beauté* duquel les hommes ſeront parfaitement d'accord ? La ſtructure des végétaux ? Le méchaniſme des animaux ? Le monde ? Mais ceux qui ſont le plus frappés des rapports, de l'ordre, des ſymmétries, des liaiſons qui règnent entre les parties de ce grand Tout, ignorant le but que le Créateur s'eſt propoſé en le formant, ne ſont-ils pas entraînés à prononcer qu'il eſt parfaitement *beau*, par les idées qu'ils ont de la Divinité ? & ne regardent-ils pas cet ouvrage comme un chef-d'œuvre, principalement parce qu'il n'a manqué à l'auteur ni la puiſſance ni la volonté pour le former tel ? Mais combien d'occaſions où nous n'avons pas le même droit d'inférer la perfection de l'ouvrage du nom ſeul de l'ouvrier, & où nous ne laiſſons pas que d'admirer ? Ce tableau eſt de Raphaël, cela ſuffit. Douzième ſource ſinon de diverſité, du moins d'erreur dans les jugements.

Les êtres purement imaginaires, tels que le ſphynx, la ſyrène, le faune, le minotaure, l'homme idéal, &c. ſont ceux ſur la *Beauté* deſquels on ſemble moins partagé, & cela n'eſt pas ſurprenant : ces êtres imaginaires ſont à la vérité formés d'après les rapports que nous voyons obſervés dans les êtres réels ; mais le modèle auquel ils doivent reſſembler, épars entre toutes les productions de la nature, eſt proprement partout & nulle part.

Quoi qu'il en ſoit de toutes ces cauſes de diverſité dans nos jugements, ce n'eſt point une raiſon de penſer que le *Beau* réel, celui qui conſiſte dans la perception des rapports, ſoit une chimère ; l'application de ce principe peut varier à l'infini, & ſes modifications accidentelles occaſionner des diſſertations & des guerres littéraires : mais le principe n'en eſt pas moins conſtant. Il n'y a peut-être pas deux hommes ſur toute la terre, qui apperçoivent exactement les mêmes rapports dans un même objet, & qui le jugent *beau* au même degré ; mais s'il y en avoit un ſeul qui ne fût affecté des rapports dans aucun genre, ce ſeroit un ſtupide

parfait ; & s'il y étoit insensible seulement dans quelques genres, ce phénomène décèleroit en lui un défaut d'économie animale, & nous serions toujours éloignés du scepticisme par la condition générale du reste de l'espèce.

Le *Beau* n'est pas toujours l'ouvrage d'une cause intelligente ; le mouvement établit souvent, soit dans un être considéré solitairement, soit entre plusieurs êtres comparés entr'eux, une multitude prodigieuse de rapports surprenants : les cabinets d'Histoire naturelle en offrent un grand nombre d'exemples. Les rapports sont alors des résultats de combinaisons fortuites, du moins par rapport à nous. La nature imite, en se jouant, dans cent occasions, les productions de l'art ; & l'on pourroit demander, je ne dis pas si ce philosophe qui fut jeté par une tempête sur les bords d'une île inconnue, avoit raison de s'écrier, à la vûe de quelque figures de Géométrie, *Courage*, *mes Amis*, *voici des pas d'hommes ;* mais combien il faudroit remarquer de rapports dans un être, pour avoir une certitude complette qu'il est l'ouvrage d'un artiste ; en quelle occasion un seul défaut de symmétrie prouveroit plus que toute somme donnée de rapports ; comment sont entre eux le temps de l'action de la cause fortuite, & les rapports observés dans les effets produits ; & si, à l'exception des œuvres du Tout-puissant, il y a des cas où le nombre des rapports ne puisse jamais être compensé par celui des jets.

Les gens de Lettres liront avec autant de plaisir que d'avantage les observations que M. de Marmontel a faites sur le *Beau*. (*M.* DIDEROT.)

* BEAU *réduit à trois caractères.* Tout le monde convient que le *Beau*, soit dans la nature ou dans l'art, est ce qui nous donne une haute idée de l'une ou de l'autre & nous porte à les admirer. Mais la difficulté est de déterminer, dans les productions des arts & dans celles de la nature, à quelles qualités ce sentiment d'admiration & de plaisir est attaché.

La nature & l'art ont trois manières de nous affecter vivement ; ou par la pensée, ou par le sentiment, ou par la seule émotion des organes : il doit donc y avoir aussi trois espèces de *Beau* dans la nature & dans les arts ; le *Beau* intellectuel, le *Beau* moral, le *Beau* matériel ou sensible. Voyons à quoi l'esprit, l'ame, & les sens peuvent le reconnoître. Ses qualités distinctes se réduisent à trois ; la *Force*, la *Richesse* & l'*Intelligence*.

En attendant que, par l'application, le sens que j'attache à ces mots soit bien développé, j'appelle *Force*, l'intensité d'action ; *Richesse*, l'abondance & la fécondité des moyens ; *Intelligence*, la manière utile & sage de les appliquer.

La conséquence immédiate de cette définition est que, si par tous les sens la nature & l'art ne nous donnent pas également, de leurs forces, de leur richesse, & de leur intelligence, cette idée qui nous étonne & qui nous fait admirer la cause dans les effets qu'elle produit, il ne doit pas être également donné à tous les sens de recevoir l'impression du *Beau* : or il se trouve qu'en effet l'œil & l'oreille sont exclusivement les deux organes du *Beau* : & la raison de cette exclusion, si singulière & si marquée, se présente ici d'elle-meme ; c'est que des impressions faites sur l'odorat, le goût, & le toucher, il ne résulte aucune idée, aucun sentiment élevé. La saveur, l'odeur, le poli, la solidité, la mollesse, la chaleur, le froid, la rondeur, *&c.* sont des sensations toutes simples, & stériles par elles-mêmes, qui peuvent rappeler à l'ame des sentiments & des idées, mais qui n'en produisent jamais.

L'œil est le sens de la *Beauté* physique ; & l'oreille est, par excellence, le sens de la *Beauté* intellectuelle & morale. Consultons-les : & s'il est vrai que de tous les objets qui frappent ces deux sens, rien n'est *beau* qu'autant qu'il annonce, ou dans l'art ou dans la nature, un haut degré de force, de richesse, ou d'intelligence ; si, dans la même classe, ce qu'il y a de plus *beau*, est ce qui paroit résulter de leur ensemble & de leur accord ; si, à mesure que l'une de ces qualités manque ou que chacune est moindre, l'admiration &, avec elle, le sentiment du *Beau* s'affoiblit en nous ; ce sera la preuve complette qu'elles en sont les éléments.

Qu'est-ce qui donne aux deux actions de l'ame, à la pensée & à la volonté, ce caractère qui nous étonne dans le génie & dans la vertu ? Et soit que nous admirions, dans l'un & l'autre, ou l'excellence de l'ouvrage ou l'excellence de l'ouvrier, n'est-ce pas toujours *force*, *richesse*, ou *intelligence ?*

En Morale, c'est la force qui donne à la bonté le caractère de *Beauté*. Quel est parmi les sages le plus *beau* caractère connu ? celui de Socrate ; parmi les héros ? celui de César ; parmi les rois ? celui de Marc-Aurèle ; parmi les citoyens ? celui de Régulus. Qu'on en retranche ce qui annonce la force avec ses attributs, la constance, l'élévation, le courage, la grandeur d'ame ; la bonté peut s'y trouver encore, mais la *Beauté* s'évanouit.

Qu'on fasse du bien à son ami ou à son ennemi, la bonté de l'action en elle-même est égale. Mais d'un côté facile & simple, elle est commune ; de l'autre pénible & généreuse, elle suppose de la force unie à la bonté ; c'est ce qui la rend *belle*. Brutus envoie à la mort un citoyen qui a voulu trahir Rome ; nulle *Beauté* dans cette action : mais pour donner un grand exemple, Brutus condamne son propre fils ; cela est *beau*, l'effort qu'il en a dû couter à l'ame d'un père en fait une action héroïque. Qu'un autre qu'un père eût prononcé le *Qu'il mourût* du vieil Horace ; qu'un autre qu'une mère eût dit à un jeune homme, en lui donnant un bouclier, *Rapportez-le*, *ou qu'il vous rapporte ;* plus de *Beauté* dans le sentiment, quoique l'expression fût toujours énergique. Alexandre entreprend la conquête du monde, Auguste veut abdiquer l'empire de l'univers ; & de l'un & de l'autre on dit, *Cela est beau*, parce qu'en effet, il y a beaucoup de force dans l'une & l'autre résolution.

Il arrive souvent que, sans être d'accord sur la

bonté morale d'une action courageuſe & forte, on eſt d'accord ſur ſa *Beauté*: telle eſt l'action de Scévola. Le crime même, dès qu'il ſuppoſe une force d'ame extraordinaire ou une grande ſupériorité de caractère ou de génie, eſt mis dans la claſſe du *Beau*: tel eſt le crime de Céſar, le plus illuſtre des coupables.

On obſerve la même choſe dans les productions de l'eſprit. Pourquoi dit-on, de la ſolution d'un grand problème en Géométrie, d'une grande découverte en Phyſique, d'une invention nouvelle & ſurprenante en Méchanique, *Cela eſt beau?* C'eſt que cela ſuppoſe un haut degré d'intelligence & une force prodigieuſe dans l'entendement & la réflexion.

On dit dans le même ſens, d'un ſyſtême de légiſlation ſagement & puiſſamment conçu, d'un morceau d'Hiſtoire ou de Morale profondément penſé & fortement écrit, *Cela eſt beau*.

On le dit d'un chef-d'œuvre de combinaiſon, d'analyſe; des grands réſultats du calcul ou de la méditation: & on ne le dit, que lorſqu'on eſt en état de ſentir l'effort qu'il en a dû coûter. Quoi de plus ſimple & de moins admirable que l'alphabet aux yeux du vulgaire? Quoi de plus ſec & de moins ſublime aux yeux d'un écolier que la Dialectique d'Ariſtote? Quoi de moins étonnant que la roue, le cabeſtan, la vis, aux yeux de l'ouvrier qui les fabrique ou du manœuvre qui s'en ſert? Et quoi de plus *beau* que ces inventions de l'eſprit humain, aux yeux du philoſophe qui meſure le degré de force & d'intelligence qu'elles ſuppoſent dans leurs inventeurs? J'ai vu un célèbre méchanicien en admiration devant le rouet à filer.

Ici ſe préſente naturellement la raiſon de ce qu'on peut voir tous les jours: que les deux claſſes d'hommes les plus éloignées, le peuple & les ſavants, ſont celles qui éprouvent le plus ſouvent & le plus vivement l'émotion du *Beau*; le peuple, parce qu'il admire comme autant de prodiges les effets dont les cauſes & les moyens lui ſemblent incompréhenſibles; les ſavants, parce qu'ils ſont en état d'apprécier & de ſentir l'excellence & des cauſes & des moyens: au lieu que, pour les hommes ſuperficiellement inſtruits, les effets ne ſont pas aſſez ſurprenants, ni les cauſes aſſez approfondies. Ainſi, le *Nil admirari* d'Horace, appliqué aux évènements de la vie, peut être la deviſe d'un philoſophe; mais à l'égard des productions de la nature & du génie, ce ne peut être que la deviſe d'un ſot, ou de l'homme ſuperficiel, frivole, & ſuffiſant, qu'on appelle un fat.

Dans l'Éloquence & la Poéſie, la richeſſe & la magnificence du génie ont leur tour: l'affluence des ſentiments, des images, & des penſées, les grands dèveloppements des idées qu'un eſprit lumineux anime & fait éclorre, la langue même, devenue plus abondante & plus féconde pour exprimer de nouveaux rapports, ou pour donner plus d'énergie ou de chaleur aux mouvements de l'ame; tout cela, dis-je, nous étonne, & le raviſſement ou nous ſommes n'eſt que le ſentiment du *Beau*.

Il en eſt de même des objets ſenſibles: & ſi, dans la nature, nous examinons quel eſt le caractère univerſel de la *Beauté*, nous trouverons partout la *force*, la *richeſſe*, ou l'*intelligence*; nous trouverons dans les animaux les trois caractères de *Beauté* quelquefois réunis, & ſouvent partagés ou ſubordonnés l'un à l'autre. Dans la *Beauté* de l'aigle, du taureau, du lion, c'eſt la *force* de la nature; dans la *Beauté* du paon, c'eſt la *richeſſe*; dans la *Beauté* de l'homme, c'eſt l'*intelligence* qui paroît dominer.

On ſait ce que j'entends ici par l'*intelligence de la nature*. Je parle de ſes procédés, de leur accord avec ſes vûes, du choix des moyens qu'elle a pris pour arriver à ſes fins. Or quelle a été l'intention de la nature à l'égard de l'eſpèce humaine? Elle a voulu que l'homme fût propre à travailler & à combattre, à nourrir & à protéger ſa timide compagne & ſes foibles enfants. Tout ce qui, dans la taille & dans les traits de l'homme, annoncera l'agilité, l'adreſſe, la vigueur, le courage; des membres ſouples & nerveux, des articulations marquées, des formes qui portent l'empreinte d'une réſiſtance ferme, ou d'une action libre & prompte; une ſtature dont l'élégance & la hauteur n'ait rien de frêle, dont la ſolidité robuſte n'ait rien de lourd ni de maſſif; une telle correſpondance des parties l'une avec l'autre, une ſymmétrie, un accord, un équilibre ſi parfaits que le jeu méchanique en ſoit facile & sûr; des traits où la fierté, l'aſsûrance, l'audace & (pour une autre cauſe) la bonté, la tendreſſe, la ſenſibilité ſoient peintes; des yeux où brille une ame à la fois douce & forte, une bouche qui ſemble diſpoſée à ſourire à la nature & à l'amour; tout cela, dis-je, compoſera le caractère de la *Beauté* mâle; & dire d'un homme qu'il eſt *beau*, c'eſt dire que la nature, en le formant, a bien ſu ce qu'elle faiſoit & a bien fait ce qu'elle a voulu.

La deſtination de la femme a été de plaire à l'homme, de l'adoucir, de le fixer auprès d'elle & de ſes enfants. Je dis de le fixer, car la fidélité eſt d'inſtitution naturelle; jamais une union fortuïte & paſſagère n'auroit perpétué l'eſpèce; la mère, allaitant ſon enfant, ne peut vaquer, dans l'état de nature, ni à ſe nourrir elle-même ni à leur défenſe commune; & tant que l'enfant a beſoin de la mère, l'épouſe a beſoin de l'époux. Or l'inſtinct, qui dans l'homme eſt foible & peu durable, ne l'auroit pas ſeul retenu; il falloit à l'homme ſauvage & vagabond d'autres liens que ceux du ſang: l'amour ſeul a rempli le vœu de la nature; & le remède à l'inconſtance a été le charme attirant & dominant de la *Beauté*.

Si l'on veut donc ſavoir quel eſt le caractère de la *Beauté* de la femme, on n'a qu'à réfléchir à ſa deſtination. La nature l'a faite pour être épouſe & mère, pour le repos & le plaiſir, pour adoucir les mœurs de l'homme, pour l'intéreſſer, l'attendrir. Tout doit donc annoncer en elle la douceur d'un aimable empire. Deux attraits puiſſants de l'amour ſont le déſir & la pudeur: le caractère de ſa *Beauté*

ſera donc ſenſible & modeſte. L'homme veut attacher du prix à ſa victoire ; il veut trouver dans ſa compagne ſon amante, & non ſon eſclave ; & plus il verra de nobleſſe dans celle qui lui obéit, plus vivement il jouïra de la gloire de commander : la *Beauté* de la femme doit donc être mêlée de modeſtie & de fierté. Mais une foibleſſe intéreſſante attache l'homme en lui faiſant ſentir qu'on a beſoin de ſon appui : la *Beauté* de la femme doit donc être craintive ; & pour la rendre plus touchante, le ſentiment en ſera l'ame, il ſe peindra dans ſes regards, il reſpirera ſur ſes lèvres, il attendrira tous ſes traits : l'homme, qui veut tout devoir au penchant, jouïra de ſes préférences, & dans la foibleſſe qui cède il ne verra que l'amour qui conſent. Mais le ſoupçon de l'artifice détruiroit tout ; l'air de candeur, d'ingénuité, d'innocence, ces grâces ſimples & naïves qui ſe font voir en ſe cachant, ces ſecrets du penchant, retenus & trahis par la tendreſſe du ſourire, par l'éclair échappé d'un timide regard, mille nuances fugitives dans l'expreſſion des yeux & des traits du viſage, ſont l'Eloquence de la *Beauté* ; dès qu'elle eſt froide, elle eſt muette.

Le grand aſcendant de la femme ſur le cœur de l'homme lui vient de la ſecrète intelligence qu'elle ſe ménage avec lui & en lui-même, à ſon inſu : ce diſcernement délicat, cette pénétration vive doit donc auſſi ſe peindre dans les traits d'une *belle* femme, & ſurtout dans ce coup-d'œil fin qui va juſqu'aux replis du cœur démêler un ſoupçon de froideur, de triſteſſe, y ranimer la joie, y rallumer l'amour.

Enfin, pour captiver le cœur qu'on a touché & le ſauver de l'inconſtance, il faut le ſauver de l'ennui, donner ſans ceſſe à l'habitude les attraits de la nouveauté, & tous les jours la même aux yeux de ſon amant, lui ſembler tous les jours nouvelle. C'eſt là le prodige qu'opère cette vivacité mobile, qui donne à la *Beauté* tant de vie & d'éclat. Docile à tous les mouvements de l'imagination, de l'eſprit, & de l'ame, la *Beauté* doit, comme un miroir, tout peindre, mais tout embellir.

Pour analyſer tous les traits de ce prodige de la nature, il faudroit n'avoir que cet objet, & il le mériteroit bien. Mais j'en ai dit aſſez pour faire voir que l'intelligence & la ſageſſe de la première cauſe ne ſe manifeſtent jamais avec plus d'éclat, qu'en formant cet objet divin.

Je ſais bien qu'on peut m'oppoſer la variété infinie des ſentiments ſur la *Beauté* humaine ; & j'avoue en effet que la vanité, l'opinion, le caprice national ou perſonnel ont trop influé ſur les goûts, pour qu'il nous ſoit poſſible, en les analyſant, de les réduire à l'unité. Laiſſons là ce qui nous eſt propre ; & pour juger plus ſainement, cherchons les principes du *Beau* dans ce qui nous eſt étranger.

Sur quelque eſpèce d'êtres que nous jetions les yeux, nous trouverons d'abord que preſque rien n'eſt *beau* que ce qui eſt grand, parce qu'à nos yeux la nature ne paroît déployer ſes forces que dans ſes grands phénomènes. Nous trouverons pourtant que de petits objets, dans leſquels nous appercevons une magnificence ou une induſtrie merveilleuſe, ne laiſſent pas de donner l'idée d'une cauſe étonnamment intelligente & prodigue de ſes tréſors. Ainſi, comme pour amaſſer les eaux d'un fleuve & les répandre, pour jeter dans les airs les rameaux d'un grand chêne, pour entaſſer de hautes montagnes chargées de glaces ou de forêts, pour déchaîner les vents, pour ſoulever les mers, il a fallu des forces étonnantes ; de même pour avoir peint de couleurs ſi vives, de nuances ſi délicates, la feuille d'une fleur, l'aile d'un papillon, il a fallu avoir à prodiguer des richeſſes inépuiſables : & de l'admiration que nous cauſe cette profuſion de tréſors, naît le ſentiment de *Beauté* dont nous ſaiſit la vûe d'une roſe ou d'un papillon.

Nous trouverons que ceux des phénomènes de la nature auxquels l'intelligence, c'eſt à dire, l'eſprit d'ordre, de convenance, & de régularité, ſemble avoir le moins préſidé, comme un volcan, une tempête, ne laiſſent pas d'exciter en nous le ſentiment du *Beau*, par cela ſeul qu'ils annoncent de grandes forces ; & au contraire, que l'intelligence étant celle des facultés de la nature qui nous étonne le moins, peut-être à cauſe que l'habitude nous l'a rendue trop familière, il faut qu'elle ſoit très-ſenſible & dans un degré ſurprenant, pour exciter en nous le ſentiment du *Beau*. Ainſi, quoique l'intention, le deſſein, l'induſtrie de la nature ſoient les mêmes dans un reptile & dans un roſeau, que dans un lion & dans un chêne ; nous diſons du lion & du chêne, *Cela eſt beau !* mouvement que n'excite en nous ni le roſeau ni le reptile. Cela eſt ſi vrai que les mêmes objets, qui ſemblent vils lorſqu'on n'y apperçoit pas ce qui annonce dans leur cauſe une merveilleuſe induſtrie, deviennent précieux & *beaux* dès que ces qualités nous frappent ; ainſi, en voyant au microſcope ou l'œil ou l'aile d'une mouche, nous nous écrions, *Cela eſt beau !*

Enfin dans la *Beauté* par excellence, dans le ſpectacle de l'univers, nous trouverons réunis au ſuprême degré les trois objets de notre admiration, la force, la richeſſe, & l'intelligence ; & de l'idée d'une cauſe infiniment puiſſante, ſage, & féconde, naîtra le ſentiment du *Beau* dans toute ſa ſublimité.

Le principe du *Beau* naturel une fois reconnu, il eſt aiſé de voir en quoi conſiſte la *Beauté* artificielle : il eſt aiſé de voir qu'elle tient 1°. à l'opinion que l'art nous donne de l'ouvrier & de lui-même, quand il n'eſt pas imitatif ; 2°. à l'opinion que l'art nous donne, & de lui-même, & de l'artiſte, & de la nature ſon modèle, quand il s'exerce à l'imiter.

Examinons d'abord d'où réſulte le ſentiment du *Beau* dans un art qui n'imite point ; par exemple, l'Architecture. L'unité, la variété, l'ordonnance, la ſymmétrie, les proportions, & l'accord des parties d'un édifice, en feront un Tout régulier ; mais ſans la grandeur, la richeſſe, ou l'intelligence portées à

un degré qui nous étonne, cet édifice ſera-t-il *beau?* & ſa ſimplicité produira-t-elle en nous l'admiration que nous cauſe la vûe d'un *beau* temple ou d'un magnifique palais?

Au contraire, qu'on nous préſente un édifice moins régulier, tel que le Panthéon, ou le Louvre: l'air de grandeur & d'opulence, un enſemble majeſtueux, un deſſin vaſte, une exécution à laquelle a dû préſider une intelligence puiſſante, l'homme agrandi dans ſon ouvrage, l'art raſſemblant toutes ſes forces pour lutter contre la nature & ſurmontant tous les obſtacles qu'elle oppoſoit à ſes efforts; les prodiges des méchaniques étalés à nos yeux dans la coupe des pierres, dans l'élévation des colonnes & des entablements, dans la ſuſpenſion de ces voûtes, dans l'équilibre de ces maſſes dont le poids nous effraie & dont la hauteur nous étonne; ce grand ſpectacle enfin nous frappe, nous nous écrions, *Cela eſt beau!* La réflexion vient enſuite; elle examine les détails, elle éclaire le ſentiment, mais elle ne le détruit pas. Nous convenons des défauts qu'elle obſerve; nous avouons que la façade du Panthéon manque de ſymmétrie, que les différents corps du Louvre manquent d'enſemble & d'unité. Plus régulier, cela ſeroit plus *beau* ſans doute. Mais qu'eſt-ce que cela ſignifie? Que notre admiration, déja excitée par la force de l'art & ſa magnificence, ſeroit à ſon comble, ſi l'intelligence y régnoit au même degré.

Je ne dis pas qu'un édifice où les forces de l'art & ſes richeſſes ſeroient prodiguées, fût *beau* s'il étoit monſtrueux, ou bizarrement compoſé. L'intelligence y peut manquer au point que le ſentiment de *Beauté* ſoit détruit par l'effet choquant du déſordre: car il n'en eſt pas ici de l'art comme de la nature. Nous ſuppoſons à celle-ci des intentions myſtérieuſes: accoutumés à ne pas pénétrer la profondeur de ſes deſſeins, lors même qu'elle nous paroît aveugle ou folle, nous la ſuppoſons éclairée & ſage; & pourvu que dans ſes caprices & dans ſes écarts elle ſoit riche & forte, nous la trouverons *belle*; au lieu qu'en interrogeant l'art, nous lui demanderons pourquoi, à quel uſage il a prodigué ſes richeſſes ou épuiſé ſes efforts. Mais en cela même, nous ſommes peu ſévères; & pourvu qu'à l'impreſſion de grandeur ſe joigne l'apparence de l'ordre, c'en eſt aſſez: la force & la richeſſe ſont du côté de l'art les premières ſources du *Beau.*

Du reſte, il ne faut pas confondre l'idée de force avec celle d'effort: rien au monde n'eſt plus contraire. Moins il paroît d'effort, plus on croit voir de force; & c'eſt pourquoi la légèreté, la grâce, l'élégance, l'air de facilité, d'aiſance dans les grandes choſes, ſont autant de traits de *Beauté.*

Il ne faut pas non plus confondre une vaine oſtentation avec une ſage magnificence: celle-ci donne à chaque choſe la richeſſe qui lui convient; celle-là s'empreſſe à montrer tout le peu qu'elle a de richeſſes, ſans diſcernement ni réſerve, & dans ſa prodigalité décèle ſon épuiſement.

Ces colifichets dont l'Architecture gothique eſt chargée, reſſemblent aux coliers & aux bracelets qu'un mauvais peintre avoit mis aux Grâces. Ce n'eſt point là de la richeſſe, c'eſt de l'indigente vanité. Ce qui eſt riche en Architecture, c'eſt le mélange harmonieux des formes, des ſaillies, & des contours; c'eſt une ſymmétrie en grand, mêlée de variété; c'eſt cette belle touffe d'acanthe qui entoure le vaſe de Callimaque; c'eſt une friſe, où rampe une vigne abondante, ou qu'embraſſe un faiſceau de chene ou de laurier. Ainſi, l'air de ſimplicité & d'économie ajoûte à l'idée de force & de richeſſe, parce qu'il en exclut l'idée d'effort & d'épuiſement. Il donne encore aux ouvrages de l'art, comme aux effets de la nature, le caractère d'intelligence. Un amas d'ornements confus ne peut avoir de raiſon apparente; une variété bizarre, & ſans rapport ni ſymmétrie, comme dans l'arabeſque ou dans le goût chinois, n'annonce aucun deſſin.

L'intention d'un ouvrage, pour être ſentie, doit être ſimple; & indépendamment de l'harmonie, qui plait aux yeux comme à l'oreille ſans qu'on en ſache la raiſon, une diſcordance ſenſible entre les parties d'un édifice annonce dans l'artiſte du délire & non du génie. Ce que nous admirons dans un *beau* deſſin, c'eſt cette imagination réglée & féconde, qui conçoit un enſemble vaſte, & le réduit à l'unité.

On voit par là rentrer dans l'idée du *Beau*, celle de régularité, d'ordre, de ſymmétrie, d'unité, de proportion, de rapports, de convenance, d'harmonie; mais on voit auſſi qu'elles ne ſont relatives qu'à l'intelligence, qui n'eſt pas la ſeule ni la première cauſe de l'admiration que le *Beau* nous fait éprouver.

Ce que j'ai dit de l'Architecture, doit s'appliquer à l'Éloquence, à la Muſique, à tous les arts qui déploient de grandes forces & de prodigieux moyens. Qu'un orateur, par la puiſſance de la parole, bouleverſe tous les eſprits, rempliſſe tous les cœurs de la paſſion qui l'anime, entraîne tout un peuple, l'irrite, le ſoulève, l'arme, & le déſarme à ſon gré; voilà, dans le génie & dans l'art, une force qui nous étonne, une induſtrie qui nous confond. Qu'un muſicien, par le charme des ſons, produiſe des effets ſemblables; l'empire que ſon art lui donne ſur nos ſens, nous paroît tenir du prodige; & de là cette admiration dont les grecs étoient tranſportés aux chants d'Épiménide ou de Tyrtée, & que les *Beautés* de leur art nous font éprouver quelquefois.

Si, au contraire, l'impreſſion eſt trop foible, quoique très-agréable, pour exciter en nous ce raviſſement, ce tranſport, comme il arrive dans les morceaux d'un genre tempéré; nous donnons des éloges au talent de l'artiſte & au doux preſtige de l'art; mais ces éloges ne ſont pas le cri d'admiration qu'excite en nous un trait ſublime, un coup de force & de génie.

Paſſons aux arts d'imitation: ceux-ci ont deux

grandes idées à donner, au lieu d'une; celle de la nature imitée & celle du génie imitateur.

En Sculpture, l'Apollon, l'Hercule, l'Antinoüs, le Gladiateur, la Vénus, la Diane antique; en Peinture, les tableaux de Raphël, du Corrège, & du Guide, réunissent les deux *Beautés*. Il en est de même en Poésie, quand la nature du côté du modèle, & l'imitation du côté de l'art, portent le caractère de force, de richesse, ou d'intelligence, au plus haut degré. On dit à la fois, du modèle & de l'imitation, *Cela est beau!* & l'étonnement se partage entre les prodiges de l'art & les prodiges de la nature.

On doit se rappeler ce que nous avons dit du *Beau* moral; la force en fait le caractère. Ainsi, le crime même tient du caractère du *Beau*, lorsqu'il suppose dans l'ame une vigueur, un courage, une audace, une profondeur, une élévation qui nous frappe d'étonnement & de terreur. C'est ainsi que le rôle de Cléopâtre, dans *Rodogune*, & celui de Mahomet, sont *beaux*, considérés dans la nature, abstraction faite du génie du peintre & de la *Beauté* du pinceau.

Une idée inséparable de celle du *Beau* moral & physique, est celle de la Liberté, parce que le premier usage que la nature fait de ses forces, est de se rendre libre. Tout ce qui sent l'esclavage, même dans les choses inanimées, a je ne sais quoi de triste & de rampant, qui l'obscurcit & le dégrade. La mode, l'opinion, l'habitude, ont beau vouloir altérer en nous ce sentiment inné, ce goût dominant de l'indépendance; la nature à nos yeux n'a toute sa grandeur, toute sa majesté, qu'autant qu'elle est libre ou qu'elle semble l'être. Recueillez les voix sur la comparaison d'un parc magnifique & d'une belle forêt; l'un est la prison du luxe, de la mollesse, & de l'ennui; l'autre est l'asyle de la méditation vagabonde, de la haute contemplation & du sublime enthousiasme. En voyant les eaux captives baigner servilement les marbres de Versailles, & les eaux bondissantes de Vaucluse se précipiter à travers les rochers, on dit également, *Cela est beau!* Mais on le dit des efforts de l'art, & on le sent des jeux de la nature : aussi l'art qui l'assujettit, fait-il l'impossible pour nous cacher les entraves qu'il lui donne, & dans la nature livrée à elle-même, le peintre & le poète se gardent bien d'imiter les accidents où l'on peut soupçonner quelques traces de servitude.

L'excellence de l'art, dans le moral comme dans le physique, est de surpasser la nature, de mettre plus d'intelligence dans l'ordonnance de ses tableaux, plus de richesse dans les détails, plus de grandeur dans le dessin, plus d'énergie dans l'expression, plus de force dans les effets, enfin plus de *Beauté* dans la fiction qu'il n'y en eut jamais dans la réalité. Le plus *beau* phénomène de la nature, c'est le combat des passions, parce qu'il développe les grands ressorts de l'ame, & qu'elle-même ne reconnoit toutes ses forces que dans ces violents orages qui s'élèvent au fond du cœur. Aussi la Poésie en a-t-elle tiré ses peintures les plus sublimes : on voit même que, pour ajouter à la *Beauté* physique, elle a tout animé, tout passionné dans ses tableaux; & c'est à quoi le merveilleux a grandement contribué.

Voyez combien les accidents les plus terribles de la nature, les tempêtes, les volcans, la foudre, sont plus formidables encore dans les fictions des poètes. Voyez la terreur que porte aux enfers un coup du trident de Neptune; l'effroi qu'inspire aux vents, déchaînés par Eole, la menace du dieu des mers; le trouble que Typhée, en soulevant l'Etna, vient de répandre chez les morts; & l'effroi qu'inspire la foudre dans la main redoutable de Jupiter tonnant du haut des cieux.

Quand le génie, au lieu d'agrandir la nature, l'enrichit de nouveaux détails; ces traits choisis & variés, ces couleurs si brillantes & si bien assorties, ces tableaux frappants & divers, font voir, en un moment & comme en un seul point, tant d'activité, d'abondance, de force, & de fécondité dans la cause qui les produit, que la magnificence de ce grand spactacle nous jette dans l'étonnement: mais l'admiration se partage inégalement entre le peintre & le modèle, selon que l'impression du *Beau* se réfléchit plus ou moins sur l'artiste ou sur son objet, & que le travail nous semble plus ou moins au dessus ou au dessous de la matière.

En imitant la *belle* nature, souvent l'art ne peut l'égaler; mais de la *Beauté* du modèle & du mérite encore prodigieux d'en avoir approché, résulte en nous le sentiment du *Beau*. Ainsi, lorsque le pinceau de Claude Lorrain ou de Vernet a dérobé au soleil sa lumière, qu'il a peint le vague de l'air, ou la fluïdité de l'eau; lorsque dans un tableau de Van-Huysum, nous croyons voir, sur le duvet des fleurs, rouler des perles de rosée, que l'ambre du raisin, l'incarnat de la rose y brille presque en sa fraîcheur; nous jouïssons avec délices, & de la *Beauté* de l'objet, & du prestige de l'imitation.

La vérité de l'expression, quand elle est vive & qu'on suppose une grande difficulté à l'avoir saisie, fait dire encore de l'imitation qu'elle est *belle*, quoique le modèle ne soit pas *beau*. Mais si l'objet nous semble, ou trop facile à peindre, ou indigne d'être imité, le mépris, le dégoût s'en mêlent; le succès même du talent prodigué ne nous touche point: & tandis que le pinceau minutieux de Gérard Dow nous fait compter les poils du lièvre, sans nous causer aucune émotion; le crayon de Raphaël, en indiquant d'un trait une *belle* attitude, un grand caractère de tête, nous jette dans le ravissement.

Il en est de la Poésie comme de la Peinture : quel effet se promet un pénible écrivain, qui pâlit à copier fidèlement une nature aussi froide que lui? Mais que le modèle soit digne des efforts de l'art, & que ces efforts soient heureux; les deux *Beautés* se réunissent, & l'admiration est au comble. L'ouvrage même peut être *beau*, sans que l'objet le soit, si l'intention est grande & le but important: c'est ce

qui élève la Comédie au rang des plus *beaux* poëmes, & ce qui mérite à l'Apologue ce ſentiment d'admiration que le *beau* ſeul obtient de nous.

Que Molière veuille arracher le maſque à l'Hypocriſie; qu'il veuille lancer ſur le théatre un cenſeur âpre & vigoureux des vices criants de ſon ſiècle; que la Fontaine, ſous l'appât d'une Poéſie attrayante, veuille faire goûter aux hommes la ſageſſe & la vérité; & que l'un & l'autre ayent choiſi dans la nature les plus ingénieux moyens de produire ces grands effets; tout occupés du prodige de l'art & du mérite de l'artiſte, nous nous écrions, *Cela eſt beau*; & notre admiration ſe meſure aux difficultés que l'artiſte a dû vaincre, & à la force de génie qu'il a fallu pour les ſurmonter.

De là vient que dans un poëme, des vers où l'énergie, la préciſion, l'élégance, le coloris, & l'harmonie ſe réuniſſent ſans effort, ſont une *Beauté* de plus, & une *Beauté* d'autant plus frappante, qu'on ſent mieux l'extrême difficulté de captiver ainſi la langue & de la plier à ſon gré.

De là vient auſſi que, ſi l'art veut s'aider de moyens naturels, pour faire ſon illuſion & pour produire ſes effets, il retranche de ſes *Beautés*, de ſon mérite, & de ſa gloire. Qu'un décorateur employe réellement de l'eau pour imiter une caſcade, l'art n'eſt plus rien: je vois la nature en petit, & chétivement préſentée: mais qu'avec un pinceau ou les plis d'une gaze, on me repréſente la chute des eaux de Tivoli ou les cataractes du Nil, la diſtance prodigieuſe du moyen à l'effet m'étonne & me tranſporte de plaiſir.

Il en eſt de même de l'Éloquence. Il y a de l'adreſſe, ſans doute, à préſenter à ſes juges les enfants d'un homme accuſé, pour lequel on demande grâce, ou à dévoiler à leurs yeux les charmes d'une belle femme, qu'ils alloient condamner & qu'on veut faire abſoudre: mais cet art eſt celui d'un adroit corrupteur, ou d'un ſolliciteur habile; ce n'eſt point l'art d'un orateur. Les dernières paroles de Céſar, répétées au peuple romain, ſont un trait d'Éloquence de la plus rare *Beauté*; ſa robe enſanglantée, déployée ſur la tribune, n'eſt rien qu'un heureux artifice. A ne comparer que les effets, un charlatan l'emportera ſur l'orateur le plus éloquent: mais le premier emploie des moyens matériels, & c'eſt par les ſens qu'il nous frappe: le ſecond n'emploie que la puiſſance du ſentiment & de la raiſon, c'eſt l'ame & l'eſprit qu'il entraîne: & ſi on ne dit jamais du charlatan, qu'il fait de *belles* choſes, quoiqu'il opère de grands effets, c'eſt que ſes moyens trop faciles n'annoncent, du côté de l'art & du génie, aucun des caractères qui diſtinguent le *Beau*; tandis que les moyens de l'orateur, réduits au charme de la parole, annoncent la force & le pouvoir d'une ame qui maîtriſe toutes les ames par l'aſcendant de la penſée, aſcendant merveilleux, & l'un des phénomènes les plus frappants de la nature.

Le pathétique, ou l'expreſſion de la ſouffrance, n'eſt pas une *belle* choſe dans ſon modèle. La douleur d'Hécube, les frayeurs de Mérope, les tourments de Philoctète, le malheur d'Œdipe ou d'Oreſte, n'ont rien de *beau* dans la réalité, & c'eſt peut-être ce qu'il y a de plus *beau* dans l'imitation: *Beauté* d'effet, prodige de l'art, de ſe pénétrer avec tant de force des ſentiments d'un malheureux, qu'en l'expoſant aux yeux de l'imagination, on produiſe le même effet que s'il étoit préſent lui-même, & que, par la force de l'illuſion, on émeuve les cœurs, on arrache les larmes, on rempliſſe tous les eſprits de compaſſion ou de terreur.

Ainſi, ſoit dans la nature, ſoit dans les arts, ſoit dans les effets qui réſultent de l'alliance & de l'accord de l'art avec la nature, rien n'eſt *beau* que ce qui annonce, dans un degré qui nous étonne, la *force*, la *richeſſe*, ou l'*intelligence*, de l'une ou l'autre de ces deux cauſes, ou de toutes deux à la fois.

On peut dire qu'il y a du vague dans les caractères que nous donnons au *Beau*. Mais il y a auſſi du vague dans l'opinion qu'on y attache: l'idée en eſt ſouvent factice; & le ſentiment, relatif à l'habitude & au préjugé. Par exemple, la même couleur qui eſt riche & *belle* aux yeux d'une claſſe d'hommes, n'eſt pas telle aux yeux d'une autre claſſe, par la ſeule raiſon que la teinture en eſt commune & de vil prix. Pourquoi ne dit-on pas du lever du ſoleil ou de ſon coucher, qu'il eſt *beau* quand le ciel eſt pur & ſerein? Et pourquoi le dit-on, lorſque, ſur l'horiſon, il ſe rencontre des nuages ſur leſquels il ſemble répandre la pourpre & l'or? C'eſt que l'or & la pourpre ſont dans nos mains des choſes précieuſes; qu'à leur richeſſe, nous avons attaché le ſentiment du *Beau* par excellence; & qu'en les voyant briller d'un éclat merveilleux ſur les nuages que le ſoleil colore, nous les comparons à ce que l'induſtrie, le luxe, & la magnificence offrent de plus riche à nos yeux. A des idées invariables, il faut des caractères fixes; mais à des idées changeantes, il faut des caractères ſuſceptibles, comme elles, des variations de la mode & des caprices de l'opinion.

(¶ Au reſte, mon opinion ſur le *Beau* ſe trouve appuyée, en quelque ſorte, de l'autorité de Cicéron. » La nature, dit-il, a fait les choſes de manière » que, dans tout ce qui porte avec ſoi une très-» grande utilité, on reconnoît auſſi un grand caractère de dignité ou de *Beauté* »: *ut ea quæ maximam utilitatem in ſe continerent, eadem haberent plurimum vel dignitatis vel ſæpe etiam venuſtatis.* Et cet accord, il le remarque dans l'ordre de l'univers, dans la forme arrondie des cieux, dans la ſtabilité de la terre, placée & ſuſpendue au centre des ſphères céleſtes, dans les révolutions du ſoleil, dans celles des planètes autour de notre globe, dans la ſtructure des animaux, dans l'organiſation des plantes, enfin dans les grands ouvrages de l'induſtrie humaine, comme dans la conſtruction d'un navire, dans l'architecture d'un temple. » Dans ce temple, dit-il, la majeſté a été

» été la suite de l'utilité, & ces deux caractères » se sont liés de sorte que, si l'on imagine un Capitole situé dans le ciel, au dessus des nuages, » il n'aura aucune majesté, à moins qu'il ne soit » couronné de ce faîte qu'on n'inventa que pour » l'écoulement des pluies : *Nam quum esset habita ratio, quemadmodum ex utrâque tecti parte aqua delaberetur, utilitatem templi fastigii dignitas consequuta est; ut, etiamsi in cælo Capitolium statueretur ubi imber esse non posset, nullam sine fastigio dignitatem habiturum esse videatur.* De Orat. l. 3.

Je ne m'engage point à vérifier, dans ses détails, la pensée de ce grand homme; il me suffira d'observer, que ce qu'il appelle *utilité* dans les ouvrages de la nature & dans les productions des arts, c'est ce que j'appelle *intelligence*, c'est à dire, sagesse d'intention & ordonnance de dessein.) (*M.* MARMONTEL.)

* BEAU, JOLI. *Synonymes.*

Le *Beau* est grand, noble, & régulier; on ne peut s'empêcher de l'admirer: quand on l'aime, ce n'est jamais médiocrement; il attache. Le *Joli* est fin, délicat, & mignon; on est toujours porté à le louer: dès qu'on l'aperçoit, on le goûte; il plaît. Le premier tend avec plus de force à la perfection, & doit être la règle du goût. Le second cherche les grâces avec plus de soin, & dépend du goût.

Nous jetons sur ce qui est *beau* des regards plus fixes & plus curieux. Nous regardons d'un œil plus éveillé & plus riant ce qui est *joli*.

Les dames sont *belles* dans les romans. Les bergères sont *jolies* dans les poètes.

Le *Beau* fait plus d'effet sur l'esprit; nous ne lui refusons pas nos applaudissements. Le *Joli* fait quelquefois plus d'impression sur le cœur; nous lui donnons nos sentiments.

Il arrive assez souvent qu'une *belle* personne brille & charme les yeux, sans aller plus loin; tandis que la *jolie* forme des liens & fait de véritables passions: alors la première a pour partage les éloges qu'on doit à la *Beauté*; & la seconde a pour elle l'inclination qu'on sent pour se qui fait plaisir.

Le teint, la taille, la proportion, & la régularité des traits, forment les *belles* personnes. Les *jolies* le sont par les agréments, la vivacité des yeux, l'air & la tournure gracieuse du visage quoique moins régulière.

En fait d'ouvrages d'esprit, il faut, pour qu'ils soient *beaux*, qu'il y ait du vrai dans le sujet, de l'élévation dans les pensées, de la justesse dans les termes, de la noblesse dans l'expression, de la nouveauté dans le tour, & de la régularité dans la conduite: mais le vraisemblable, la vivacité, la singularité, & le brillant, suffisent pour les rendre *jolis*.

Quelqu'un a dit que les anciens étoient *beaux*, & que les modernes sont *jolis* : je ne sais s'il a bien rencontré; mais cela même est du nombre des *jolies* choses, & non des *belles*.

Le *Beau* est plus sérieux, & il occupe. Le *Joli* est plus gai, & il divertit. C'est pourquoi l'on ne dit pas, une *jolie* tragédie; mais on peut dire, une *jolie* comédie.

Je mets au rang des *belles* réponses, celle d'Alexandre à Parménion sur les offres de Darius; celle de Louis XII, au sujet de ceux qui en avoient mal agi à son égard avant qu'il montât sur le trône; & celle de madame de Barneveld au prince d'Orange, Maurice de Nassau, sur les démarches qu'elle faisoit auprès de ce prince pour sauver la vie à son fils aîné, qui avoit eu connoissance de la conspiration de son frère sans la découvrir. Le premier répond à Parménion, qui lui disoit que, s'il étoit Alexandre, il accepteroit les offres de Darius : « Et moi aussi, si » j'étois Parménion ». Le second réplique à ses courtisans, qui cherchoient à le flatter du côté de la vengeance, qu'il ne convenoit pas au roi de France de venger les injures faites au duc d'Orléans. Enfin madame de Barneveld, interrogée avec une espèce de reproche par le prince d'Orange, pourquoi elle demandoit la grâce de son fils & n'avoit pas demandé celle de son mari, lui répond, que c'est parce que son fils est coupable & que son mari étoit innocent.

Je place dans l'ordre de ce qui est *joli*, les reparties & les saillies gasconnes quand elles ont du sel.

Telle est, par exemple, la réponse d'un mauvais peintre devenu médecin, qui dit à ceux qui lui demandoient raison de son changement d'état, qu'il avoit voulu choisir un art dont la terre couvrît les fautes. (*L'abbé* GIRARD.)

(¶ Telle est même la réponse ingénieuse du duc d'Albe à Henri II. roi de France. L'empereur Charles-quint avoit voulu faire croire, que le soleil s'étoit arrêté pour lui donner le temps de rendre sa victoire plus complette à la journée de Mulberg; & ses flatteurs avoient osé l'écrire, comme en ayant été témoins. Henri II. crut pouvoir, quelques années après, demander au duc d'Albe ce qui en étoit: « J'étois, répondit-il, si occupé ce jour-là » de ce qui se passoit sur la terre, que je ne pris » pas garde à ce qui se passoit dans le ciel. ») (*M.* BEAUZÉE.)

Qui dit de *belles* choses, n'est pas toujours écouté avec attention, quoiqu'il mérite de l'être; la conversation en est quelquefois trop grave & trop savante. Qui dit de *jolies* choses, est ordinairement écouté avec plaisir; la conversation en est toujours enjouée.

Le mot de *Beau* se place fort bien à l'égard de toutes sortes de choses quand elles en méritent l'épithète. Celui de *Joli* ne convient guère à l'égard des choses qui ne souffrent point de médiocrité; telles sont la Peinture & la Poésie : on ne dit ni Un *joli* poème, ni Un *joli* tableau; ces sortes d'ouvrages sont *beaux*; ou, s'ils ne le sont pas, ils sont mauvais.

Lorsque les épithètes de *Beau* & de *Joli* sont données à l'homme, elles cessent d'être synonymes, leurs significations n'ayant alors rien de commun.

Un *bel* homme eſt autre choſe qu'un *joli* homme : le ſens du premier tombe ſur la figure du corps & du viſage ; & le ſens du ſecond tombe ſur l'humeur & ſur les manières d'agir. (*L'abbé* Girard.)

Il y a quelquefois plus de mérite à avoir trouvé une *jolie* choſe qu'une *belle*. Dans ces occaſions, une choſe ne mérite le nom de *belle*, que par l'importance de ſon objet ; & une choſe n'eſt appelée *jolie*, que par le peu de conſéquence du ſien : on ne fait alors attention qu'aux avantages, & l'on perd de vûe la difficulté de l'invention.

Il eſt ſi vrai que le *Beau* emporte ſouvent une idée de grand, que le même objet que nous avons appelé *beau*, ne nous paroitroit plus que *joli*, s'il étoit exécuté en petit.

L'eſprit eſt un faiſeur de *jolies* choſes ; mais c'eſt l'ame qui produit les *belles*. Les traits ingénieux ne ſont ordinairement que *jolis ;* il y a de la *Beauté* partout où l'on remarque du ſentiment.

Un homme qui dit, d'une *belle* choſe, qu'elle eſt *belle*, ne donne pas une grande preuve de diſcernement : celui qui dit qu'elle eſt *jolie*, eſt un ſot ou ne s'entend pas ; c'eſt l'impertinent de Boileau, qui dit que *Le Corneille eſt* joli *quelquefois*. (*M.* Diderot.)

Notre langue a pluſieurs traités eſtimés ſur le *Beau*, tandis que l'idole à laquelle nos voiſins nous accuſent de ſacrifier ſans ceſſe, n'a point encore trouvé de panégyriſtes parmi nous : la plus *jolie* nation du monde n'a preſque rien dit encore ſur le *Joli*.

Si le *Beau*, qui nous frape & nous tranſporte, eſt un des plus grands effets de la magnificence de la nature ; le *Joli* n'eſt-il pas un de ſes plus doux bienfaits ?

La vûe de ces aſtres qui répandent ſur nous, par un cours & des règles immuables, leur brillante & féconde lumière ; la voûte immenſe à laquelle ils paroiſſent ſuſpendus, le ſpectacle ſublime des mers, les grands phénomènes, ne portent à l'ame que des idées majeſtueuſes : c'eſt l'effet naturel du *Beau*. Mais qui peut peindre le ſecret & doux intérêt qu'inſpire le riant aſpect d'un tapis émaillé par le ſouffle de Flore & la main du Printemps ? que ne dit point aux cœurs ſenſibles ce bocage ſimple & ſans art, que le ramage de mille amants ailés, que la fraicheur de l'ombre & l'onde agitée des ruiſſeaux ſavent rendre ſi touchant ? Tel eſt le charme des grâces ; tel eſt celui du *Joli*, qui leur doit toujours ſa naiſſance : nous lui cédons par un penchant dont la douceur nous ſéduit.

Il faut être de bonne foi. Notre goût pour le *Joli* ſuppoſe un peu moins parmi nous de ces ames élevées & tournées aux grandes prétentions de l'héroïſme, qui fixent perpétuellement leurs regards ſur le *Beau ;* que de ces ames naturelles, délicates, & faciles, à qui la ſociété doit tous ſes attraits.

Peut-être les raiſons du climat & du gouvernement, ſont-elles les véritables cauſes de nos avantages ſur les autres nations par raport au *Joli :* cet Empire du Nord, enlevé de notre temps à ſon ancienne barbarie par les ſoins & le génie du plus grand de ſes rois, pourroit-il arracher de nos mains & la couronne des Grâces & la ceinture de Vénus ? Le phyſique y mettroit trop d'obſtacles. Cependant il peut naître dans cet Empire quelque homme inſpiré fortement, qui nous diſpute un jour la place du génie ; parce que le ſublime & le *Beau* ſont plus indépendants des cauſes locales.

C'eſt à l'ame que le *Beau* s'adreſſe ; c'eſt aux ſens que parle le *Joli :* & s'il eſt vrai que le plus grand nombre ſe laiſſe un peu conduire par eux ; c'eſt de là qu'on verra des regards attachés avec ivreſſe ſur les grâces de Trianon, & froidement ſurpris des *Beautés* courageuſes du Louvre.

Le *Joli* a ſon empire ſéparé de celui du *Beau :* celui-ci étonne, éblouït, perſuade, entraine ; celui-là ſéduit, amuſe, & ſe borne à plaire. Ils n'ont qu'une règle commune, c'eſt celle du vrai. Si le *Joli* s'en écarte ; il ſe détruit & devient maniéré, petit, ou groteſque : nos arts, nos uſages, & nos modes, ſont aujourdhui pleins de ſa fauſſe image. (*Anonyme.*)

* BEAUCOUP, PLUSIEURS. *Syn.*

Ces deux mots regardent la quantité des choſes : mais *Beaucoup* eſt d'uſage, ſoit qu'il s'agiſſe de calcul, de meſure, ou d'eſtimation ; & *Pluſieurs* n'eſt jamais employé que pour les choſes qui ſe calculent.

Il y a dans le monde *beaucoup* de fous qu'on eſtime, *beaucoup* de terrein qu'on néglige, & *beaucoup* de mérite qu'on ne connoît pas. Parmi les perſonnes qui ſe piquent de goût & de diſcernement, il y en a *pluſieurs* qui, ne regardant les objets que par un ſeul point de vûe, ſans faire attention qu'ils en ont *pluſieurs*, les dépouillent enſuite mal à propos de *pluſieurs* qualités réelles, ſur le ſeul fondement qu'elles ne les y ont point vues.

L'oppoſé de *Beaucoup* eſt *Peu*. L'oppoſé de *Pluſieurs* eſt *Un*.

Afin qu'un État ſoit bien gouverné, il faut, à mon ſens, *beaucoup* de ſubalternes pour l'exécution, *peu* de chefs pour le commandement, *pluſieurs* miniſtres pour le détail, & *un* ſeul prince pour le général.

Un Critique de nos jours a dit qu'on n'avoit point encore vu de chef-d'œuvre d'eſprit être l'ouvrage de *pluſieurs ;* & j'ajoûte que, pour rendre un ouvrage parfait, il faut l'expoſer à la cenſure de *beaucoup* de gens, même à celle des moins connoiſſeurs. (*L'abbé* Girard.)

(N.) BÉNI, E. BÉNIT, TE. *Synonymes.*

Ce ſont deux participes différents du verbe *Bénir ;* mais ils ont deux ſens différents.

Béni, *e*, ſe dit pour marquer la protection particulière de Dieu ſur une perſonne, ſur une famille, ſur une ville, ſur un royaume ou une nation ; ou pour déſigner les louanges affectueuſes que l'on

donne à Dieu, aux hommes bien faiſants, ou même aux inſtruments d'un bienfait. Toutes les nations ont été *benies* en JÉSUS-CHRIST. Les princes qui ne ſe croient placés ſur le trône que pour faire du bien à l'Humanité, ſont *benis* de Dieu & des hommes. La ſainte Vierge eſt *bénie* entre toutes les femmes.

Bénit,te, ſe dit pour marquer la bénédiction de l'Égliſe, donnée par un évêque ou par un prêtre avec les cérémonies convenables. Du pain *bénit*, un cierge *bénit*, une chapelle *benite*, une table *bénite*, des drapeaux *benits*, une abbeſſe *bénite*, &c.

On peut donc dire que *Béni* a un ſens moral & de louange; & *Bénit*, un ſens légal & de conſécration.

Des armes *bénites* par l'Égliſe avec beaucoup d'appareil, ne ſont pas toujours *bénies* du Ciel ſur le champ de bataille. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) BÉNIN, DOUX, HUMAIN, *Syn.*

Bénin marque l'inclination ou les diſpoſitions à faire du bien: on dit d'un aſtre qu'il eſt *bénin*; on le dit auſſi des princes, mais rarement des particuliers, excepté dans un ſens ironique, lorſqu'ils ſouffrent les injures avec baſſeſſe. *Doux* indique un caractère d'humeur qui rend très-ſociable, & ne rebute perſonne: on s'en ſert plus communément à l'égard des femmes; parce qu'elles tirent leur principale gloire des qualités convenables à la ſociété, pour laquelle il ſemble qu'elles ayent préciſément été faites. *Humain* dénote une ſenſibilité ſympathiſante aux maux ou à l'état d'autrui: on en fait un plus grand uſage en parlant des hommes, qu'en parlant des femmes; parce qu'ils ſe trouvent dans de plus fréquentes occaſions de faire paroître leur *humanité* ou leur inhumanité.

La *Bénignité* eſt une qualité qui affecte proprement la volonté dans l'ame, par rapport aux biens & aux plaiſirs qu'on peut faire aux autres: ce qu'il y a de plus éloigné d'elle, eſt la malignité ou le ſecret plaiſir de nuire. La *Douceur* eſt une qualité qui ſe trouve particulièrement dans la tournure de l'eſprit, par rapport à la manière de prendre les choſes dans le commerce de la vie civile: ſes contraires ſont l'aigreur & l'emportement. L'*Humanité* réſide principalement dans le cœur; elle le rend tendre, fait qu'on s'accommode & qu'on ſe prête aux diverſes ſituations où ſe trouvent ceux avec qui l'on eſt en relation d'amitié, d'affaires, ou de dépendance: rien n'y eſt plus oppoſé que la cruauté & la dureté, ou un certain amour propre uniquement occupé de ſoi-même.

Une mauvaiſe conformation dans les organes & un défaut d'éducation dans la jeuneſſe, rendent inutile l'influence des aſtres les plus *bénins*; & le même inſtant de naiſſance fait voir en deux ſujets toute la *Bénignité* du ciel & toute la malignité de la nature corrompue. Il eſt certains tons ſi aigres, que les perſonnes les plus *douces* ne ſauroient les ſupporter: eh! quelle *Douceur* pourroit être à l'épreuve des apoſtrophes impertinentes de ces gens que le langage moderne nomme avantageux; qui croient trouver, dans l'eſtime ridicule qu'ils ont d'eux-mêmes, le droit d'une raillerie inſultante? Le métier de la guerre n'exclut pas l'*Humanité*; & ſi l'on examinoit bien la façon de penſer de chaque état, on trouveroit que le ſoldat les armes au poing eſt plus *humain*, que le partiſan la plume à la main.

Le prince ne doit pas pouſſer la *Bénignité* juſqu'à autoriſer l'impunité du crime: mais il doit en avoir aſſez pour pardonner facilement ce qui n'eſt que faute, & pour gratifier toujours avec plaiſir les ſujets qui ſont à portée de recevoir ſes grâces. C'eſt par une conduite modérée, par des manières modeſtes & polies, que l'homme doit montrer la *Douceur* de ſon caractère; & non par des airs féminins & affectés. La vraie *Humanité* conſiſte à ne rien traiter à la rigueur, à excuſer les foibleſſes, à ſupporter les défauts, & à ſoulager les peines & la misère du prochain quand on le peut. (*L'abbé* GIRARD.)

BERGERIES, ſ. f. pl. *Belles-Lettres.* C'eſt le nom qu'on a donné à quelques pièces de Poéſie & de Muſique d'un goût champêtre.

Avant qu'on eût en France l'idée de la bonne Comédie, on donnoit au théâtre, ſous le nom de *Paſtorales*, des romans compliqués, inſipides, & froids; & pendant quarante ans, on ne fit que traduire ſur la ſcène en méchants vers la fade Proſe de Durfé. Racan, à l'exemple de Hardi, compoſa un de ces drames, lequel d'abord eut pour titre *Arténice*, & qui depuis a été connu ſous le nom des *Bergeries* de Racan. L'intrigue de ce poème chargée d'incidents & dénuée de vraiſemblance, réunit tous les moyens de produire le pathétique, & annonce les ſituations de la tragédie la plus terrible; avec tout cela rien n'eſt plus froid. Ce ſont les mœurs des bergers que Racan a voulu y peindre, & on y voit des noirceurs dignes de la Cour la plus rafinée & la plus corrompue: un amant qui, pour rendre ſon rival odieux, ſe rend plus odieux lui-même; un devin fourbe & ſcélérat pour le plaiſir de l'être; un druïde fanatique & impitoyable; en un mot rien de plus tragique, & rien de moins intéreſſant. Cependant, à la faveur d'un peu d'élégance, mérite rare dans ce temps-là & que Racan devoit aux leçons de Malherbe, ce poème eut le plus grand ſuccès, & fit la gloire de ſon auteur.

Les *Bergeries*, ou Paſtorales, peuvent être intéreſſantes, mais par d'autres moyens. Ces moyens ſont dans la nature: partout où il y a des pères, des mères, des enfants, des époux, expoſés aux accidents de la vie, aux dangers, aux inquiétudes, aux malheurs attachés à leur condition, leur ſenſibilité peut être miſe aux épreuves de la crainte & de la douleur. Ainſi, le genre paſtoral peut être touchant, mais il ſera foiblement comique; parce que le comique porte ſur le ridicule & ſur les

travers de la vanité, & que ce n'eſt pas chez les bergers que la vanité domine. Leur ignorance même & leur ſottiſe n'a rien de bien riſible, parce qu'elle eſt naturelle & naïve, & qu'elle n'eſt point en contraſte avec de fauſſes prétentions. Il eſt donc poſſible, comme on l'a dit dans l'*article* PASTORALE, que les bergers ayent des tragédies dans leur genre, mais non pas qu'ils ayent des comédies; & les *Bergeries* de Racan, que l'on donne pour exemple de la Comédie paſtorale, ne ſont rien moins, comme on vient de le voir. Le Paſtoral qui n'eſt point pathétique, ne ſe peut ſoutenir qu'autant qu'il eſt gracieux & riant, ou d'une aménité touchante; mais ſa foibleſſe alors ne comporte pas une longue action: l'*Aminte* & le *Paſtor fido*, où toutes les grâces de la Poéſie & ſon coloris le plus brillant ſont employés, prouvent eux-mêmes que ce genre n'eſt pas aſſez théâtral pour occuper long temps la ſcène: il manque de chaleur, & la chaleur eſt l'ame de la Poéſie dramatique. Les italiens dans la Paſtorale ont employé les chœurs à la maniere des anciens; & c'eſt là qu'ils ſont naturellement placés, par la raiſon que dans les aſſemblées, les jeux, les fêtes des bergers, le chant ſut toujours en uſage, & qu'il y vient comme de lui-même. Le chœur du premier acte de l'Aminte:

O bella età de l'oro!

eſt un modèle dans ce genre. *Voyez* ÉGLOGUE. (*M.* MARMONTEL.)

BÊTE, BRUTE, ANIMAL. *Synonymes.*

Bête ſe prend ſouvent par oppoſition à Homme; ainſi, on dit: L'homme a un ame, mais quelques philoſophes n'en accordent point aux *Bêtes.*

Brute eſt un terme de mépris, qui ne s'applique qu'en mauvaiſe part. Il s'abandonne à toute la fureur de ſon penchant, comme la *Brute.*

Animal eſt un terme générique, qui convient à tous les etres organiſés vivants. L'*Animal* vit, agit, ſe meut de lui-même.

Si on conſidère l'*Animal* comme penſant, voulant, agiſſant, réfléchiſſant, *&c*; on reſtreint ſa ſignification à l'eſpèce humaine: ſi on le conſidère comme borné dans toutes les fonctions qui marquent de l'intelligence & de la volonté, & qui ſemblent lui être communes avec l'eſpèce humaine; on le reſtreint à la *Bête.* Si on conſidère la *Bête* dans ſon dernier degré de ſtupidité & comme affranchie des lois de la raiſon & de l'honnêteté, ſelon leſquelles nous devons régler notre conduite; nous l'appelons *Brute.* *Voyez*, ANIMAL, BÊTE, *Syn.* (*M.* DIDEROT.)

BETE, STUPIDE, IDIOT, *Syn.*

Ces trois épithètes attaquent l'eſprit, & font entendre qu'on en manque preſque dans tout; avec cette différence, qu'on eſt *Bête* par défaut d'intelligence, *Stupide* par défaut de ſentiment, *Idiot* par défaut de connoiſſance.

C'eſt envain qu'on fait des leçons à une *Bête*, la nature lui a refuſé les moyens d'en profiter. Tous les ſoins d'un maître ſont perdus auprès d'un *Stupide*, s'il ne trouve le ſecret de lui donner de l'émulation & de le tirer de ſon aſſoupiſſement. Ce n'eſt qu'avec beaucoup de peine qu'on peut venir à bout d'inſtruire un *Idiot*; il faut pour cet effet avoir l'art de rendre les idées ſenſibles, & ſavoir ſe proportionner à ſa façon de penſer, pour élever celle-ci juſqu'au niveau de celle qu'on veut lui inſpirer.

Il y a des *Bêtes* qui croient avoir de l'eſprit: leur converſation fait le ſupplice des perſonnes qui en ont véritablement; & leur caractère eſt quelquefois très-incommode dans la ſociété, ſurtout lorſqu'à la *Bêtiſe* & à la vanité elles joignent encore le caprice: comment tenir contre des gens qui, ne comprenant ni ce qu'on leur dit ni ce qu'ils diſent eux-mêmes, s'arrogent néanmoins une ſupériorité de génie; & qui, bouffis d'amour propre, débitent des ſottiſes comme des maximes, ou ſont toujours prêts à ſe fâcher du moindre mot & à prendre une politeſſe pour une inſulte. Les *Stupides* ne ſe piquent point d'eſprit, & en cherchent encore moins chez les autres; il ne faut pas non plus ſe piquer d'en avoir avec eux; ils n'entrent pour rien dans la ſociété, & leur compagnie ne nuit pas à qui cherche la ſolitude. Les *Idiots* ſont quelquefois frappés des traits d'eſprit; mais à leur manière, par une eſpèce d'éblouiſſement & de ſurpriſe, qu'ils témoignent d'une façon ſingulière, capable de réjouir ceux qui ſavent ſe faire des plaiſirs de tout. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) BIEN, BEAUCOUP, ABONDAMMENT, COPIEUSEMENT. *Syn.*

Tous établis pour marquer une grande quantité vague & indéfinie, ils ne ſont diſtingués entre eux que par certains rapports particuliers que l'un a plus que l'autre à l'une des eſpèces de la quantité générale.

Bien regarde ſingulièrement la quantité qui concerne les qualifications & qui ſe diviſe par degrés. L'on diroit donc, Qu'il faut être ou *bien* vertueux ou *bien* froid, pour ne pas ſe laiſſer ſéduire par les careſſes des femmes; Qu'il n'eſt pas rare de voir des hommes qui ſoient en même temps *bien* ſages pour le conſeil & *bien* foux dans la conduite.

Beaucoup eſt à ſa place, lorſqu'il s'agit d'une quantité qui réſulte du nombre, & qu'on peut ou calculer ou meſurer: comme quand on dit, Que *beaucoup* de gens qui n'aiment point & ne ſont aimés de perſonne, ſe vantent néanmoins d'avoir *beaucoup* d'amis; Que les années qui produiſent *beaucoup* de vin, produiſent auſſi *beaucoup* de querelles parmi le peuple.

Abondamment renferme dans l'étendue de ſa propre valeur une idée acceſſoire, qui fait qu'on ne l'applique qu'à la quantité deſtinée au ſervice dans l'uſage qu'on doit faire des choſes. Ainſi, l'on dit, Que la terre fournit *abondamment* au laborieux ce

qu'elle refuse entièrement au paresseux ; Que les oiseaux, sans rien semer, recueillent de tout *abondamment*.

Copieusement est un terme peu usité, depuis qu'on évite ceux qui sentent trop la latinité. Il ne s'emploie avec grâce que dans les occasions où il est question des fonctions animales. Un homme qui mange & boit *copieusement*, est plus propre aux exercices du corps qu'à ceux de l'esprit.

Quoiqu'une observation grammaticale ne paroisse pas trop *bien* placée dans un ouvrage uniquement caractérisé par la finesse des distinctions, & qui ne doit chercher des preuves que dans le choix délicat des exemples : elle est néanmois si propre à faire sentir que l'Usage fonde toujours, sur quelque différence de sens, du moins accessoire si elle n'est totale, la diversité qu'il met dans les mots ; que je ne saurois m'empêcher de faire remarquer au lecteur, que, lorsque *Bien* & *Beaucoup* sont employés devant un substantif, le premier exige toujours que ce substantif soit accompagné de l'article, au lieu que *Beaucoup* l'en exclut ; ce qui n'arriveroit pas, s'il n'y avoit dans la forme de la signification, quelque différence qui autorise celle du régime. Cette différence, je crois l'avoir assez bien rencontrée dans les diversités spécifiques de la quantité. Car l'article indiquant en dénomination, & par conséquent emportant une sorte d'intégralité ou de totalité, il exclut le calcul : raison pourquoi *Beaucoup* ne s'en accommode pas, & que *Bien* le demande, comme on le voit dans l'exemple suivant ; Les dévots, en se piquant de *beaucoup* de raison, ne laissent pas d'avoir *bien* de l'humeur (*L'abbé* Girard.)

L'auteur avoit raison se faire une espèce de scrupule de placer ici son observation grammaticale : elle n'ajoûte rien à la distinction qu'il avoit bien dèvelopée auparavant ; & elle n'est bonne, par son extrême subtilité & parce qu'elle suppose les principes grammaticaux propres de l'auteur, qu'à donner au lecteur de l'embarras & une peine inutile. (*M.* Beauzée.)

BIEN (Homme de), HOMME D'HONNEUR, HONNÊTE HOMME. *Syn.*

Il me semble que l'*Homme de bien* est celui qui satisfait exactement aux préceptes de la religion ; l'*Homme d'honneur*, celui qui suit rigoureusement les lois & les usages de la société ; & l'*Honnête homme*, celui qui ne perd de vûe dans aucune de ses actions les principes de l'équité naturelle.

L'*Hommede bien* fait des aumônes ; l'*Homme d'honneur* ne manque point à sa promesse ; l'*Honnête homme* rend la justice, même à son ennemi. L'*Honnête homme* est de tout pays ; l'*Homme de bien* & l'*Homme d'honneur* ne doivent point faire des choses que l'*Honnête homme* ne se permet pas. (*M.* Diderot.)

*BIENFAIT, OFFICE, SERVICE. *Synonymes.* Nous recevons un *Bienfait* de celui qui pourroit nous négliger sans en être blâmé : nous recevons de bons *Offices* de ceux qui auroient eu tort de nous les refuser, quoique nous ne puissions pas les obliger à nous les rendre : mais tout ce qu'on fait pour notre utilité ne seroit qu'un simple *Service*, lorsqu'on est réduit à la nécessité indispensable de s'en acquitter ; on a pourtant raison de dire, que l'affection avec laquelle on s'acquitte de ce qu'on doit, mérite d'être comptée pour quelque chose. (*Le Chev.* de Jaucourt.)

(¶ Je crois que ces trois termes doivent être distingués d'une manière différente & plus précise. Ils expriment tous quelque acte relatif à l'utilité d'autrui. Le mot *Office* n'a point d'autre signification sous ce point de vûe : c'est pourquoi il a besoin d'une épithète, qui indique s'il est pris en bonne ou en mauvaise part ; & l'on dit, Rendre de bons ou de mauvais *Offices*, C'est un *Office* d'ami. Les deux autres sont toujours pris en bonne part. » Le *Bienfait*, dit M. Duclos, est un acte libre de la » part de son auteur, quoique celui qui en est l'objet » puisse en être digne ». On peut ajouter, que c'est un bien accordé à celui-ci par le premier. Un *Service*, est un secours par lequel on contribue à faire obtenir quelque bien.

» Il y a, dit le même auteur, des *Services* de » plus d'une espèce : une simple parole, un mot dit » à propos avec intelligence ou avec courage, est » quelquefois un *Service* signalé, qui exige plus de » reconnoissance que beaucoup de *Bienfaits* maté» riels.) (*M.* Beauzée.)

BIENSÉANCES, f. f. (*Belles-Lettres.*) Dans l'imitation poétique, les convenances & les *Bienséances* ne sont pas précisément la même chose : les convenances sont relatives aux personnages ; les *Bienséances* sont plus particulièrement relatives aux spectateurs : les unes regardent les usages, les mœurs du temps & du lieu de l'action ; les autres regardent l'opinion & les mœurs du pays & du siècle où l'action est représentée. Lorsqu'on a fait parler & agir un personnage comme il auroit agi & parlé dans son temps, on a observé les convenances : mais si les mœurs de ce temps-là étoient choquantes pour le nôtre, en les peignant sans les adoucir, on aura manqué aux *Bienséances* ; & si une imitation trop fidèle blesse, non seulement la délicatesse, mais la pudeur, on aura manqué à la décence. Ainsi, pour mieux observer la décence & les *Bienséances* actuelles, on est souvent obligé de s'éloigner des convenances en altérant la vérité. Celle-ci est toujours la même, & les convenances sont invariables comme elle : mais les *Bienséances* varient selon les lieux & les temps ; on en voit la preuve frappante dans l'histoire de notre théâtre.

Il fut un temps où, sur la scène françoise, les amantes & les princesses mêmes déclaroient leur passion avec une liberté & même une licence qui révolteroient aujourdhui tout le monde.

Ce n'est donc pas le progrès des mœurs, mais

le progrès du goût, de la culture de l'esprit, de la politesse d'un peuple, qui décide des *Bienséances*. C'est à mesure que les idées de noblesse, de dignité, d'honnêteté, se raffinent, & que la Morale théorique se perfectionne, qu'on devient plus sévère & plus délicat:

Chastes sont les oreilles,
Encor que le cœur soit fripon,

dit la Fontaine. On va plus loin; & on prétend que, plus le cœur est corrompu, & plus les oreilles sont chastes: mais ce n'est qu'une façon ingénieuse de faire la satyre des siècles polis. L'Innocence, il est vrai, n'entend malice à rien, & à ses yeux rien n'a besoin de voile: mais le Monde ne peut pas toujours être innocent & naïf, comme dans son enfance; & les siècles, comme les personnes, peuvent, en s'éclairant, devenir à la fois & plus décents dans le langage & plus sévères dans les mœurs.

Quoi qu'il en soit, ce ne fut qu'à l'époque du Cid qu'on parut devenir délicat sur les *Bienséances*, lorsqu'on fit un crime à Corneille, d'avoir fait paroître Rodrigue dans la maison de Chimène après la mort du comte, & d'avoir fait dominer l'amour dans la conduite qu'elle tient. Ce furent les yeux de l'Envie qui les premiers s'ouvrirent sur cette faute, si c'en est une: ainsi, l'on dut peut-être alors à l'envieuse malignité la réforme de notre théâtre sur l'article des *Bienséances*, & cette sévérité de goût qui depuis en a si fort épuré les mœurs. (*M. Marmontel.*)

* BLANCS (Vers). *Belles-Lettres*, *Poésie.* Dans la Poésie moderne, on appelle *Vers blancs* des vers non rimés. Plusieurs poètes anglois & allemands se sont affranchis de la rime; mais les allemands ont prétendu y suppléer en composant des vers métriques à la manière des latins; les anglois se sont contentés de leur vers rhythmique, qui est le même que celui des italiens.

Le vers peut avoir trois sortes d'agréments qui le distinguent de la Prose; une harmonie plus sensible, une difficulté de plus qu'on a le mérite de vaincre, & un moyen pour la mémoire de retenir plus aisément la pensée & les mots dont le vers est formé. Le *Vers blanc* peut être aussi harmonieux que le vers rimé, à la consonnance près, dont l'habitude a fait un plaisir pour l'oreille; & si dans les *Vers blancs* le poète a mis à profit la liberté qu'il s'est donnée pour en mieux assortir les nombres & les sons, le foible plaisir de la rime sera aisément compensé. Mais la difficulté vaincue, & la surprise agréable qu'elle nous cause, surtout lorsque la nécessité de la rime produit une pensée inattendue & heureusement amenée, une expression singulière & juste, & dans l'une ou dans l'autre un tour ingénieux; ce mérite de l'art, qui se renouvelle à chaque instant dans les vers rimés, & qui, par une alternative continuelle, excite & satisfait la curiosité de l'esprit, & l'impatience de l'oreille, n'existe plus dans les *Vers blancs*. Ils n'ont pas non plus l'avantage de donner a la mémoire, dans l'unisson des désinences, des points d'appui, & comme des signaux qui l'empêchent de s'égarer; & à ces deux égards les *Vers blancs* sont inférieurs aux vers rimés.

(¶ J'ajoûterai que, dans toutes les langues, les vers les plus difficiles à bien faire ont été les mieux faits. De tous les vers métriques, l'hexamètre est celui qui admet le moins de licences; & c'est en hexamètres que sont écrits les plus beaux poèmes anciens. Notre vers de douze syllabes est le plus difficile des vers rhythmiques; & c'est en vers de douze syllabes que nos plus beaux poèmes sont écrits. La contention de l'esprit en multiplie les forces, la nécessité en accroît les ressources; & le plus grand défaut dont il ait à se préserver, c'est la mollesse & la nonchalance. Or la difficulté de l'expression à vaincre à chaque instant, si elle n'est pas désespérante, & si on a devant soi des hommes de génie qui l'ont vaincue avec grâce & noblesse, est un aiguillon qui réveille à chaque instant l'émulation & qui excite la paresse. L'homme qui se sent du talent, pressé d'un côté par le défi que lui donnent l'art & l'exemple, & de l'autre côté par le goût, qui ne lui passe aucune incorrection de style, rien de lâche, rien de diffus, rien d'obscur, & rien de pénible, rassemblera tous ses moyens; ceux de la mémoire, pour la recherche des mots & des tours de la langue; ceux de l'imagination, pour le choix des images; ceux de la pensée, pour l'invention de ces idées accessoires qui doivent enrichir le style, en même temps qu'elles viennent remplir les temps & les nombres du vers. Voilà, je crois, ce qui se passe dans l'esprit du poète qui travaille sérieusement; & son secret, pour paroître avoir la plume abondante & facile, c'est de plier & de replier son expression dans tous les sens, d'en essayer toutes les formes, jusqu'à ce qu'il ait réuni la régularité, la précision, l'élégance, l'harmonie, & le coloris, & que dans les gênes du vers il ait acquis l'aisance de la Prose: c'est ce que Despréaux se vantoit d'avoir appris à Racine, & ce que Racine bientôt sut mieux que Despréaux lui-même; car il s'en faut bien que le travail se cache dans les vers de l'*Art poétique*, comme dans les vers d'*Andromaque*, de *Bérénice* & de *Britannicus*.

Mais, dans ces vers, qui peut calculer toutes les beautés dont la Poésie est redevable à la contrainte de la mesure & de la rime? Dans les fables de la Fontaine, dont le genre a permis un style plus concis & moins artistement lié, c'est un plaisir de voir combien de vers heureux la rime semble avoir fait naître, & avec qu'elle facilité.

Par exemple, dans ce récit:

Un vieux renard, mais des plus fins,
Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,...
Fut enfin au piège attrappé

rien ne manquoit au ſens; mais il falloit une rime à *Queue*, & cette rime étoit unique : l'amener étoit une choſe très-difficile; & quand on lit le vers qui réſout le problême, rien ne paroit plus naturel :

Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,
Sentant ſon renard d'une lieue.

Dans la fable du Loup berger, que le poète eût dit ſeulement :

Il s'habille en berger, endoſſe un hoqueton,
Fait ſa houlette d'un bâton;

c'étoit aſſez : mais *Ruſe*, qui venoit au bout d'un vers ſuivant, demandoit une rime; & pour la rime s'eſt préſenté ce vers naïf qui achève le tableau :

Sans oublier ſa cornemuſe.

Il en eſt de même de l'hémiſtiche, *comme auſſi ſa muſette*, que l'eſprit ne demandoit pas, & que la néceſſité de la rime & de la meſure a fait trouver :

Son chien dormoit auſſi, comme auſſi ſa muſette.

De même, dans la fable du Chêne & du Roſeau :

Tout vous eſt Aquilon, tout me ſemble Zéphyr.

Dans celle de l'Aigle & de l'Eſcarbot :

C'eſt mon voiſin, c'eſt mon compère.

Dans celle du Chat & du vieux Rat :

Même il avoit perdu ſa queue à la bataille.

Dans celle du Lièvre & de la Perdrix :

Miraut, ſur leur odeur ayant philoſophé.

Dans celle des obſéques de la Lionne :

Les lions n'ont point d'autre temple.

Dans celle de l'Ane & du Chien, après ce vers :

Point de chardons pourtant : il s'en paſſa pour l'heure;

cette réflexion ſi plaiſante,

Il ne faut pas toujours être ſi délicat.

Dans celle de Jupiter & des tonnerres, ce vers de ſentiment ſi ſimple & ſi ſublime :

Tout père frappe à côté.

Tout cela, dis-je, peut avoir été inventé, comme le ſont les plus grandes choſes, par l'occaſion & le beſoin; & peut-être aucun de ces traits, ni mille autres ſemblables, ne ſeroient venus au poète, s'il eut écrit en Proſe ou en *Vers blancs*.

On nous dira que, ſi la rime a valu à la Poéſie quelques rencontres ingénieuſes, elle lui a couté bien des ſacrifices du côté de la préciſion & du naturel. J'en conviens, à l'égard des poètes qui ont écrit avec trop de précipitation ou de négligence; mais je répète que, lorſque des hommes de génie & de goût ont écrit avec ſoin, ils ont parfaitement rempli le précepte de Deſpréaux;

La Rime eſt une eſclave, & ne doit qu'obéir.

Les vers de Racine ne ſe reſſentent pas plus de cette gêne, que ceux de Virgile ne ſe reſſentent de la néceſſité de finir par un dactyle & un ſpondée.)

Au ſurplus, ce n'eſt pas pour ſe donner plus de peine qu'on a voulu ſe délivrer de la contrainte de la rime; & le ſoin qu'on auroit mis à la chercher, on ne l'a pas employé à rendre le *Vers blanc* plus énergique, plus élégant, ou plus harmonieux. Quelque ſoin même qu'on y employe, il eſt difficile que cette eſpèce de vers ait une harmonie aſſez marquée, aſſez chère à l'oreille, aſſez ſupérieure à celle de la bonne Proſe, pour compenſer par cela ſeul le déſagrément & la gêne d'une cadence uniforme, dont l'oreille doit ſe laſſer lorſqu'il n'en réſulte pour elle nulle autre eſpèce de plaiſir. La liberté de varier, au gré de la penſée, du ſentiment, & de l'image, les nombres, la coupe & le tour périodique du diſcours, eſt une choſe trop précieuſe pour la ſacrifier au pur caprice d'aligner les mots ſur des meſures qui n'ont pas même le foible mérite d'être égales; & lorſqu'on n'écrit pas en Proſe, il faut donner aux vers, en agrément ou en utilité, un avantage que la Proſe n'ait pas. (*M. Marmontel.*)

BONHEUR, CHANCE. *Synonymes.*

Termes relatifs aux évènements ou aux circonſtances qui ont rendu & qui rendent un homme content de ſon exiſtence. Mais *Bonheur* eſt plus général que *Chance*; il embraſſe preſque tous ces évènements. *Chance* n'a guère de rapport qu'à ceux qui dépendent du haſard pur; ou dont la cauſe, étant tout à fait indépendante de nous, a pu & peut agir tout autrement que nous ne le déſirons, ſans que nous ayons aucun ſujet de nous en plaindre.

On peut nuire ou contribuer à ſon *Bonheur* : la *Chance* eſt hors de notre portée; on ne ſe rend point *chanceux*, on l'eſt ou on ne l'eſt pas. Un homme qui jouïſſoit d'une fortune honnête, a pu jouer ou ne pas jouer à pair ou non; mais toutes ſes qualités perſonnelles ne pouvoient pas augmenter ſa *Chance*. (*M. Diderot.*)

(N.) BONHEUR, FÉLICITÉ, BÉATITUDE. *Synonymes.*

Ces mots ſignifient également un état avantageux & une ſituation gracieuſe. Mais celui de *Bonheur* marque proprement l'état de la fortune, capable de fournir la matière des plaiſirs & de mettre à portée de les prendre. Celui de *Félicité* exprime particulièrement l'état du cœur, diſpoſé à goûter le plaiſir & à le trouver dans ce qu'on poſsède. Celui de *Béatitude*, qui eſt du ſtyle myſtique, déſigne l'état de l'imagination, prèvenue & pleinement ſatisfaite des lumières qu'on croit avoir & du genre de vie qu'on a embraſſé.

Notre *Bonheur* brille aux yeux du Public & nous expoſe ſouvent à l'envie. Notre *Felicité* ſe fait ſentir à nous ſeuls, & nous donne toujours de la ſatisfaction. L'idée de la *Béatitude* s'étend & ſe perfectionne au dela de la vie temporelle.

On eſt quelquefois dans un état de *Bonheur*, ſans être dans un état de *Félicité* : la poſſeſſion des biens, des honneurs, des amis, & de la ſanté, fait le *Bonheur* de la vie ; mais ce qui en fait la *Félicité*, c'eſt l'uſage, la jouiſſance, le ſentiment, & le goût de toutes ces choſes. Quant à la *Béatitude*, elle eſt le partage des dévots : elle dépend, dans chaque religion, de la perſuaſion de l'eſprit ; ſans qu'il ſoit néanmoins beſoin, pour cet effet, d'en avoir ni d'en faire uſage.

Les choſes étrangères ſervent au *Bonheur* de l'homme ; mais il faut qu'il faſſe lui-même ſa *Félicité*, & qu'il demande à Dieu la *Béatitude*. Le premier eſt pour les riches ; la ſeconde, pour les ſages ; & la troiſième, pour les pauvres d'eſprit & les autres à qui elle eſt promiſe dans le célèbre ſermon ſur la montagne. *Voyez* l'art. précédent & le ſuivant ; & en outre PLAISIR, BONHEUR, FÉLICITÉ. *Syn.* & FÉLICITÉ, BONHEUR, PROSPÉRITÉ. *Syn.* (*L'abbé* GIRARD.)

* BONHEUR, PROSPÉRITÉ. *Syn.*

Le *Bonheur* eſt l'effet du haſard ; il arrive inopinément. La *Proſpérité* eſt le ſuccès de la conduite ; elle vient par degrés.

Les fous ont quelquefois du *Bonheur*, les ſages ne *proſpèrent* pas toujours.

On dit du *Bonheur*, qu'il eſt grand ; & de la *Proſpérité* qu'elle eſt rapide.

Le premier de ces mots ſe dit également pour le mal qu'on évite, comme pour le bien qui ſurvient ; mais le ſecond n'eſt d'uſage qu'à l'égard du bien que les ſoins procurent.

Le Capitole ſauvé de la ſurpriſe des gaulois par le chant des oies ſacrées, & non par la vigilance des ſentinelles, eſt un trait d'hiſtoire plus propre à montrer le *Bonheur* des romains qu'à faire honneur à leur commandement militaire en cette occaſion ; quoique, dans toutes les autres, la ſageſſe de la conduite ait autant contribué à leur *Proſpérité* que la valeur du ſoldat. (*L'abbé* GIRARD.)

BONTÉ, ſ. f. *Belles-Lettres*, *Philoſ.* Il n'y a proprement dans la nature ni dans les arts d'autre *Bonté* qu'une *Bonté* relative, de la cauſe à l'effet, & de l'effet lui-même à une fin ultérieure, qui eſt l'intention, l'utilité, ou l'agrément d'un être doué de volonté ou capable de jouiſſance.

Quand la *Bonté* n'eſt relative qu'à l'intention, ce mot n'eſt pris que dans un ſens impropre, & *Bon* ſe trouve quelquefois le ſynonyme de *Mauvais* : c'eſt ainſi qu'une Politique pernicieuſe, une Ambition funeſte, une Éloquence corruptrice emploie de bons moyens, c'eſt à dire, des moyens propres à réuſſir dans les deſſeins qu'elle ſe propoſe. De même, par rapport à l'agrément & à l'utilité, une choſe eſt *bonne* ou mauvaiſe, ſelon les goûts, les intérêts, les fantaiſies, les caprices ; & dans ce ſens, preſque tout eſt *bon*, les calamités même & les fléaux ont leur *Bonté* particulière : & au contraire ce qui eſt *bon* pour le plus grand nombre, eſt preſque toujours mauvais pour quelqu'un ; la diſette eſt le *bon* temps de l'uſurier, dont les greniers ſont pleins ; la *bonne* année des médecins eſt une année d'épidémie, & *vice verſâ*.

La *Bonté*, dans un ſens plus étroit, eſt la faculté de produire un effet déſirable ; & une cauſe eſt plus ou moins généralement *bonne*, à meſure que ſon effet eſt plus ou moins généralement à déſirer. Le même vent qui eſt *bon* pour ceux qui voguent du Levant au Couchant, eſt mauvais pour ceux qui voguent en ſens contraire ; mais un air pur & ſain eſt *bon* pour tout le monde.

Un être n'eſt *bon* en lui-même, que dans ſes rapports avec lui-même, & qu'autant qu'il eſt tel que ſon bonheur l'exige ; en ſorte que, s'il n'a pas la faculté de s'appercevoir, & de jouir ou de ſouffrir de ſon exiſtence, il n'eſt en lui-même ni *bon* ni mauvais. Par la même raiſon, entre les parties d'un Tout, ſi les unes ſont douées d'intelligence & de ſenſibilité & les autres non, celles-ci ne ſont bien ou mal, que dans leur rapport avec celles-là ; il en eſt ainſi des parties purement matérielles de l'univers, relativement à ſes parties intelligentes & ſenſibles : ce qui réduit la queſtion de l'optimiſme à une grande ſimplicité.

Dans les arts, on a ſouvent dit : Tout ce qui plaît eſt *bon*. Cela eſt vrai dans un ſens étendu, comme on vient de le voir ; & dans ce ſens-là tous les vins ſont *bons*, celui dont le manant s'enivre, comme celui que ſavoure l'homme voluptueux, le gourmet délicat. Mais dans un ſens plus rigoureux cela ſeul eſt réellement *bon*, qui cauſe un plaiſir ſalutaire, ou du moins innocent, à l'homme dont l'organe eſt doué d'une ſenſibilité fine & juſte : je dis un plaiſir ſalutaire ou innocent ; car dans le phyſique ce qui eſt *bon* pour l'agrément, peut être mauvais pour la ſanté ; & dans le moral ce qui eſt *bon* pour l'eſprit, peut être mauvais pour le cœur.

Dans la nature, la même cauſe peut être mauvaiſe dans ſon effet immédiat, & excellente dans ſon effet éloigné, comme une potion amère, une amputation douloureuſe. Il n'en eſt pas de même dans les arts d'agrément : leur effet le plus eſſenciel eſt de plaire, & ce n'eſt que par là qu'ils ſe rendent utiles ; car toute leur puiſſance eſt fondée ſur leur charme & ſur leur attrait.

L'objet immédiat des arts eſt donc une jouiſſance agréable, ou par les commodités de la vie, ou par les impreſſions que reçoivent les ſens, ou par les plaiſirs de l'eſprit & de l'ame ; & c'eſt ici le genre de *Bonté* qui caractériſe les beaux arts.

Mais les plaiſirs de l'eſprit & de l'ame peuvent être trompeurs, comme celui que fait un poiſon agréable. C'eſt donc l'innocence de ces plaiſirs & plus encore leur utilité, ou, s'il m'eſt permis de le dire, leur ſalubrité, qui donne aux moyens de l'art une *Bonté* réelle. Le plaiſir eſt ſans doute une excellente choſe ; mais le plaiſir ne peut être pour l'homme un

un état habituel & constant. Le bonheur, c'est à dire, un état doux & calme, la paix & la tranquillité avec soi-même & avec les autres, voilà le but universel où doit tendre un être sensible & raisonnable. Les ennemis de ce repos sont les passions & les vices ; ses deux génies tutélaires sont l'innocence & la vertu : ainsi, le plaisir ne doit être lui-même pour les beaux arts qu'un moyen, & leur fin ultérieure doit être le bonheur de l'homme ; c'est ainsi que la *Bonté* de la Comédie consiste à corriger les vices, & celle de la Tragédie, à intimider les passions & à les réprimer par des exemples effrayants. *Voyez* MŒURS.

Ce qu'on doit entendre par la *Bonté* poétique se trouve par là décidé. Ce qui produit l'effet immédiat que le poète se propose, est poétiquement *bon* ; & toutes les règles de l'art se réduisent à bien choisir & à bien employer les moyens propres à cette fin. Le premier de ces moyens est l'illusion, & par conséquent la vraisemblance ; le second est l'attrait, & par conséquent le choix de ce qui peut le mieux intéresser, attacher, émouvoir, captiver l'esprit, gagner l'ame, dominer l'imagination, produire enfin la sorte d'émotion & de délectation que la Poésie a dessein de causer.

Dans le gracieux, choisissez ce que la nature a de plus riant; dans le naïf, ce qu'elle a de plus simple; dans le pathétique, ce qu'elle a de plus terrible & de plus touchant. Voilà ce qu'on appelle la *Bonté* poétique. Ainsi, ce qui seroit excellent à sa place, devient mauvais quand il est déplacé.

Mais la *Bonté* morale doit se concilier avec la *Bonté* poétique ; & la *Bonté* morale n'est pas la *Bonté* des mœurs qu'on se propose d'imiter. La peinture des plus mauvaises mœurs peut avoir sa *Bonté* morale, si elle attache à ces mœurs la honte, l'aversion, & le mépris. De même l'imitation des mœurs les plus innocentes & les plus vertueuses seroit mauvaise, si on y jetoit du ridicule, & si en les avilissant on vouloit nous en dégoûter.

La *Bonté* morale en Poésie est dans l'utilité attachée à l'imitation ; comme dans l'Éloquence elle est dans la justice de la cause que l'on embrasse, & dans la légitimité des moyens qu'on emploie à persuader.

Ainsi, quand on parle des mœurs théâtrales, par exemple, on ne doit pas confondre les mœurs *bonnes* en elles-mêmes, & les mœurs *bonnes* dans leur rapport avec l'effet salutaire qu'on veut produire. Narcisse & Mahomet sont des personnages aussi utilement employés que Burrhus & Zopire, par la raison qu'ils contribuent de même à l'impression salutaire qui résulte de l'action à laquelle ils ont concouru. Tout ce qu'on doit exiger du poète pour que l'imitation ait sa *Bonté* morale, c'est qu'il fasse craindre de ressembler aux méchants qu'il met sur la scène, & souhaiter de ressembler aux gens de bien qu'il oppose aux méchants.

Il y a cependant certains vices qu'il n'est pas permis d'exposer sur le théâtre, parce que leur image blesseroit la pudeur ; mais en cela même il me semble qu'on est devenu trop sévère. En prenant soin de voiler ces vices avec toute la décence convenable, peut-être seroit-il possible de rendre utile, & non dangereux, l'exemple des égarements & des malheurs dont ils sont la cause ; & entre l'excès où donnent nos voisins à cet égard & l'excès opposé, il y auroit un milieu à prendre, qui rendroit la peinture de nos mœurs plus utile, en conservant à la scène françoise sa décence & sa pureté. *Voyez* DÉCENCE, MŒURS, & MORALITÉ. (*M.* MARMONTEL.)

* BOUQUET, s. m. *Belles-Lettres, Poésie.* On nomme ainsi une petite pièce de vers adressée à une personne, le jour de sa fête. C'est le plus souvent un madrigal ou une chanson. Le caractère de cette sorte de Poésie est la délicatesse ou la gaieté. La fadeur en est le défaut le plus ordinaire, comme de toute espèce de louange.

Les anciens, en célébrant la fête de leurs amis, avoient un avantage que nous n'avons pas : ce jour étoit l'anniversaire de la naissance, & l'on sent bien que c'étoit un beau jour pour l'amour & pour l'amitié ; au lieu que parmi nous c'est la fete du saint dont on porte le nom, & il est rare de trouver d'heureux rapports entre le saint & la personne. Cette relation fortuite, & souvent bizarre, n'a pas laissé de donner lieu, par sa singularité même, à des comparaisons & à des allusions ingénieuses & piquantes.

(¶ Les personnages les plus pittoresques sont communément les plus poétiques ; & sous ces deux rapports Antoine & Madelaine, sont ce que le calendrier a de mieux. Antoine, parmi les poètes, a trouvé un Calot. Madelaine n'a pas trouvé un Le Brun. Elle étoit digne d'occuper la dévotion de Racine. L'imagination grotesque du père Le Moine a dénaturé ce tableau. La grâce & la noblesse dont il étoit susceptible sont indiquées dans ce *Bouquet* de M. de Voltaire à Mde. L. D. D. B.

Votre patrone, au milieu des apôtres,
Baisoit les pieds à son divin époux :
Belle B. il eût baisé les vôtres ;
Et saint Jean même en eût été jaloux.)

Mais dans un *Bouquet* on n'est point assujetti à ces sortes de parallèles, & communément on se donne la liberté de louer la personne sans faire mention du saint. Voici, dans ce genre, un foible hommage offert aux grâces, aux talents, & à la beauté.

Bouquet présenté à Madame la C. de S. le jour de sainte Adélaïde :

Adélaïde
Paroît faite exprès pour charmer ;
Et mieux que le galant Ovide,
Ses yeux enseignent l'art d'aimer
Adélaïde.

✳

D'Adélaïde
Ah! que l'empire semble doux!
Qu'on me donne un nouvel Alcide,
Je gage qu'il file aux genoux
D'Adélaïde.

✳

D'Adélaïde
Fuyez le dangereux accueil :
Tous les enchantements d'Armide
Sont moins à craindre qu'un coup d'œil
D'Adélaïde.



Qu'Adélaïde
Met d'ame & de goût dans son chant!
Aux accents de sa voix timide,
Chacun dit, Rien n'est si touchant
Qu'Adélaïde



D'Adélaïde
Quand l'Amour eut formé les traits,
Ma foi, dit-il, la Cour de Gnide
N'a rien de pareil aux attraits
D'Adélaïde.



Adélaïde,
Lui dit-il, ne nous quittons pas:
Je suis aveugle; sois mon guide;
Je suivrai partout pas à pas
Adélaïde.

(*M.* M*ARMONTEL.*)

* BOUT, EXTRÉMITÉ, FIN. *Synonymes.* Ils signifient toutes trois la dernière des parties qui constituent la chose : avec cette différence, que le mot de *Bout*, supposant une longueur & une continuïté, représente cette dernière partie comme celle jusqu'où la chose s'étend; que celui d'*Extrémité*, supposant une situation & un arrangement, l'indique comme celle qui est la plus reculée dans la chose; & que le mot de *Fin*, supposant un ordre & une suite, la désigne comme celle où la chose cesse.

Le *Bout* répond à un autre *Bout*; l'*Extrémité* au centre; & la *Fin*, au commencement. Ainsi, l'on dit le *Bout* de l'allée, l'*Extrémité* du royaume, la *Fin* de la vie.

On parcourt une chose d'un *Bout* à l'autre. On pénètre de ses *Extrémités* jusques dans son centre. On la suit depuis son origine jusqu'à la *Fin*. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) BRACHYCATALECTE, BRACHYCATALECTIQUE, adj. C'est un terme propre à la Poésie grèque & latine. Le mot est composé de βραχὺς, *Brevis*, & de καταληκτικὸς, *malè desinens*; il signifie donc littéralement, *terminé trop brièvement.* *Voyez* CATALECTE.

On appelloit ainsi les vers auxquels il manquoit un pied, selon les règles ordinaires de la versification métrique. (*M.* B*EAUZÉE.*)

(N.) BRACHYCHORÉE, adj. masc. pris substant. Il est composé de βραχὺς, *brevis*, & de χορεῖος (chorée). C'est, dans la Poésie grèque & latine, le nom d'un pied composé d'une brève & d'un chorée : on le nomme aussi *amphibraque.* Voyez ce mot (*M.* B*EAUZÉE.*)

BRACHYGRAPHIE, s. f. Art d'écrire par abréviations. Ce mot est composé de βραχὺς, *brevis*, & de γράφω, *scribo.* Ces abréviations étoient appelées *notæ*; & ceux qui en faisoient profession, *notarii.* Gruter nous en a conservé un recueil, qu'il a fait graver à la fin du second tome de ses Inscriptions, *Notæ Tironis ac Senecæ.* Ce Tiron étoit un affranchi de Cicéron, dont il écrivit l'histoire; il étoit très-habile à écrire en abrégé.

Cet art est très-ancien : ces scribes écrivoient plus vite que l'orateur ne parloit; & c'est ce qui a fait dire à David, (*Ps.* xljv.) *Lingua mea calamus scribæ velociter scribentis*; « Ma langue est » comme la plume d'un écrivain qui écrit vite ». Quelque vite que les paroles soient prononcées, dit Martial, la main de ces scribes sera encore plus prompte; à peine votre langue finit-elle de parler, que leur main a déja tout écrit :

Currant verba licet, manus est velocior illis;
Vix dum lingua, tuum dextra peregit opus.

Manilius, parlant des enfants qui viennent au monde sous le signe de la Vierge, dit: (*Astron.* IV. 197.)

Hic est; scriptor erit velox, cui littera verbum est,
Quique notis linguam superet cursumque loquentis,
Excipiat longas nova per compendia voces.

C'est par de semblables expédients, que certains scribes que nous avons eus à Paris, suivoient en écrivant nos plus habiles prédicateurs; & ce fut par ce moyen que parut la première édition des sermons de Massillon. (*M.* DU M*ARSAIS.*)

(N.) BRACHYLOGIE. s. f. Vice d'élocution, opposé à la perspicuïté, & qui consiste dans une brièveté excessive, où les sousentendus ne sont pas aisés à suppléer : Perse peut en fournir des exemples. Une Élocution concise rejette tout ce qui est superflu, évite les circonlocutions inutiles, & ne fait usage que des termes les plus propres & les plus énergiques : si l'on y ajoûte, on devient diffus; si l'on en retranche, on tombe dans la *Brachylogie* : la brièveté laconique alloit souvent jusque là.

Brachylogie veut dire *discours bref*; de βραχὺς

brevis, λογῶς *sermo*. Quintilien (*Inst. orat.* VIII. 3.) emploie ce terme pour désigner une brièveté louable ; mais nous ne l'adoptons en françois que pour désigner une brièveté vicieuse. (*M. Beauzée.*)

(N.) BREF, VE, adj. On considère ici ce mot comme spécialement propre au langage de la Prosodie, qui détermine la quantité des syllabes, en les distinguant en longues, en *brèves*, & en douteuses. Les *brèves* se marquent par un c couché, qui se met au dessus de la voyelle : ainsi, on écrit, par exemple, *tempŏră*, pour marquer que les deux dernières syllabes de ce mot sont *brèves*. *Voyez* Quantité. (*M. Beauzée.*)

* BREF, COURT, SUCCINCT. *Synonymes*. *Bref* ne se dit qu'à l'égard de la durée ; le temps seul est *bref*. *Court* se dit à l'égard de la durée & de l'étendue ; la matière & le temps sont *courts*. *Succinct* ne se dit que par rapport à l'expression ; le discours seulement est *succinct*.

On prolonge le *Bref*. On allonge le *Court*. On étend le *Succinct*. Le long est l'opposé des deux premiers ; & le diffus l'est du dernier.

Des jours qui paroissent longs & ennuyeux forment néanmoins un temps qui paroît toujours très-*bref* au moment qu'il passe. Il importe peu à l'homme que sa vie soit longue ou *courte* ; mais il lui importe beaucoup que tous les instants, s'il est possible, en soient gracieux. L'habit long aide le maintien extérieur à figurer gravement ; mais l'habit *court* est plus commode, & n'ôte rien de la gravité de l'esprit & de la conduite. L'orateur doit être *succinct* ou diffus, selon le sujet qu'il traite & l'occasion où il parle. (*L'abbé Girard.*)

*BRILLANT, adj. & s. m. *Belles Lettres*. Il se dit de l'esprit, de l'imagination, du coloris, de la pensée. On dit d'un esprit fécond en saillies, en traits ingénieux, dont la justesse & la nouveauté nous éblouït, qu'il est *brillant*. Le *Brillant* de l'imagination consiste dans une foule d'images vives & imprévues, qui se succèdent avec l'éclat & la rapidité des éclairs. L'abondance & la variété font le *Brillant* du coloris. Des idées qui jouent ensemble avec justesse & avec grâce, dont les rapports sont vivement saisis & vivement exprimés, font le *Brillant* de la pensée. Le style est *Brillant* par la vivacité des pensées, des images, des tours, & des expressions. Le style d'Ovide, celui de l'Arioste est *brillant*. Dans Homère, l'allégorie de la ceinture de Vénus est une peinture *brillante*. (¶ J'ai cité ailleurs la description de la beauté du paon, dans la nouvelle *Histoire Naturelle*. La peinture du même oiseau, quoique moins détaillée dans les *Fables de la Fontaine*, n'en est pas moins éblouïssante, lorsque Junon lui dit :

> Est-ce à toi d'envier la voix du rossignol,
> Toi que l'on voit porter à l'entour de ton col
> Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies ;
> Qui te panades, qui déploies
> Une si riche queue, & qui semble à nos yeux
> La boutique d'un lapidaire ?
> Est-il quelque oiseau sous les cieux
> Plus que toi capable de plaire ?)

Brillant ne se dit guère que des sujets gracieux ou enjoués. Dans les sujets sérieux & sublimes, le style est riche, éclatant. (*M. Marmontel.*)

BRUNETTE, s. f. *Belles-Lettres*, *Poésie*. On donne ce nom à une espèce de chanson, dont l'air est facile & simple, & le style galant & naturel, quelquefois tendre, & souvent enjoué. On les appelle ainsi, parce qu'il est arrivé souvent que, dans ces chansons, le poète s'adressant à une jeune fille, lui a donné le nom de *Brunette*, *petite brune* :

> Brunette, mes amours,
> Languirai-je toujours ?

Un vrai modèle dans ce genre, est cette chanson de Dufréni.

> Philis, plus avare que tendre,
> Ne gagnant rien à refuser,
> Un jour exigea de Silvandre
> Trente moutons pour un baiser.



> Le lendemain nouvelle affaire :
> Pour le berger le troc fut bon ;
> Car il obtint de la bergère,
> Trente baisers pour un mouton



> Le lendemain Philis plus tendre,
> Tremblant de se voir refuser,
> Fut trop heureuse de lui rendre
> Trente moutons pour un baiser.



> Le lendemain Philis peu sage,
> Auroit donné moutons & chien,
> Pour un baiser que le volage
> A Lisette donna pour rien.

(*M. Marmontel.*)

* BURLESQUE, adj. pris aussi substantivement. *Belles-Lettres*. (¶ Genre de style, ou de Poésie, qui travestit les choses les plus nobles & les plus sérieuses en plaisanteries bouffonnes.)

Ceux qui se sont élevés sérieusement contre le *Burlesque*, ont perdu leur peine à prouver ce que tout le monde savoit. Les écrivains même, qui se sont égayés dans ce genre, ne doutoient pas qu'il ne fût contraire au bon sens & au bon goût. Mais ne seroit-on pas ridicule de représenter à un homme qui se déguise grotesquement pour aller au bal, que cet habit n'est pas à la mode ? Assurément l'auteur

du *Roman comique*, ſavoit bien ce qu'il faiſoit en traveſtiſſant l'*Énéide :* mais il y a de bons & de mauvais bouffons ; & ſous l'enveloppe du *Burleſque*, il peut ſe cacher ſouvent beaucoup de philoſophie & d'eſprit. Le but moral de ce genre d'écrits, eſt de faire voir que tous les objets ont deux faces ; de déconcerter la vanité humaine, en préſentant les plus grandes choſes & les plus ſérieuſes d'un côté ridicule & bas, & en prouvant à l'opinion qu'elle tient ſouvent à des formes. De ce contraſte du grand au petit, continuellement oppoſés l'un à l'autre, naît, pour les ames ſuſceptibles de l'impreſſion du ridicule, un mouvement de ſurpriſe & de joie ſi vif, ſi ſoudain, ſi rapide, qu'il arrive ſouvent à l'homme le plus mélancolique d'en rire tout ſeul aux éclats ; & c'eſt quelquefois l'homme du monde qui a le plus de ſens & de goût, mais à qui la folie & la gaieté du poète font oublier pour un moment le ſérieux des bienſéances. La preuve que cette ſecouſſe, que le *Burleſque* donne à l'ame, vient du contraſte inattendu dont elle eſt fortement frappée, c'eſt que mieux on connoît Virgile & mieux on en ſent les beautés, plus on s'amuſe à le voir traveſti par l'imagination plaiſante & folle de Scarron.

(¶ L'*Énéide* traveſtie n'eſt autre choſe qu'une maſcarade, comme Scarron le dit lui-même ; & cette maſcarade n'eſt pas auſſi groteſque qu'on le penſe communément. Ce ſont des dieux & des héros, déguiſés en bourgeois de Paris, mais tous avec leur propre caractère, dont Scarron a ſaiſi le côté ridicule, avec beaucoup de juſteſſe & d'eſprit. C'eſt ainſi que de Jupiter, il a fait un bon homme ; de Junon, une commère acariâtre ; de Vénus, une mère complaiſante & facile ; d'Énée, un dévot larmoyant, un peu timide & un peu niais ; de Didon, une veuve ennuyée de l'être ; d'Anchiſe, un vieux bavard ; de Calchas, un vieux fourbe ; de la Sibylle, une devinereſſe, une *diſeuſe de logogryphes* ; & de l'oracle d'Apollon, *un faiſeur de rébus picards.* Quant au perſonnage qu'il a pris lui-même, c'eſt celui d'un conteur naïf & ignorant, qui confond les temps & les mœurs, & qui fait parler tout ſon monde comme on parle dans ſon quartier. Tel eſt ce genre de comique ; & ſi l'on veut en avoir une idée plus juſte, on peut le voir dans cette réponſe de Jupiter aux plaintes de Vénus.

Ce dieu donc, des dieux le plus ſage,
Se radouciſſant le viſage,
Et la prenant ſous le menton,
Lui dit : Bon Dieu ! que diroit-on,
Si l'on vous voyoit ainſi faire ?
N'avez-vous point honte de braire
Ainſi que la mère d'un veau ?
Ah ! vraîment cela n'eſt pas beau.
Ne pleurez plus, la Cythérée,
Et tenez pour choſe aſſûrée
Tout ce qu'a prédit le deſtin
D'Énée & du pays latin.

Ce comique qui naît du contraſte du langage & de la perſonne, a ſouvent, il faut l'avouer, le défaut d'être groſſier & bas ; mais quelquefois il a plus de fineſſe : & par exemple, dans ce Dialogue de Vénus avec ſon fils, Énée, après qu'il lui a dit :

Vous ſentez la dame divine :
J'en jurerois ſur votre mine.

Quel eſt l'homme de goût qui ne ſouriroit point en voyant Vénus faire l'Agnès, & le héros troyen transformé en Nicaiſe ?

Je ne ſuis pas, en vérité,
D'une ſi haute qualité,
Dit Vénus, mais votre ſervante.
Ah ! vous êtes trop obligeante,
Ce dit-il, & j'en ſuis confus.
Et moi, ſi jamais je la fus,
Ce dit-elle. Et lui de ſourire,
Diſant : Cela vous plaît à dire ;
Puis ſa tête déſafubla.
Ses deux jarrets elle doubla
Pour lui faire la révérence.
Il fit une circonférence
Du pied gauche à l'entour du droit,
Et cela d'un air tant adroit,
Ce pauvre fugitif de Troie,
Que ſa mère en pleura de joie.

La première entrevûe d'Énée avec Didon eſt du même tour de plaiſanterie.

La reine donc fut étonnée
De l'apparition d'Énée,
Et lui dit, parlant un peu gras,
L'ayant pris par le bout du bras,
(C'eſt par la main que je veux dire) :
Comment vous portez-vous, beau Sire ?
Moi, lui dit-il, je n'en ſais rien :
Si vous êtes bien, je ſuis bien ;
Et j'ai, pour le moins, la migraine,
S'il faut que vous ſoyez mal ſaine.
Vous vous portez bien, Dieu merci ;
Je me porte donc bien auſſi.

Scarron eſt diffus par négligence ; il eſt ce qu'on appelle *Poliſſon* par gaieté ; il a porté trop loin la licence de ſon humeur, le *Genio indulgère ;* mais qu'on ne s'étonne pas de m'entendre dire que c'étoit un des hommes de ſon temps qui avoient le plus de goût. Les critiques les plus fines de *l'Iliade* & de l'*Énéide*, ſont dans le *Virgile traveſti.* Son génie eſt celui de Marot, appliqué au genre héroïque ; & ſi on les veut comparer l'un à l'autre, voici deux morceaux du même genre, où ils ſe rapprochent aſſez. Marot, priſonnier au Châtelet, qu'il appelle l'*Enfer*, paſſe par l'audience, & demande à ſon guide ce que c'eſt que tous ces gens-là. Son guide lui répond :

Je te fais assavoir
Que ce mordant, que l'on dit si fort bruire;
De corps & biens veut son prochain détruire;
Ce grand criard, qui tant la gueule tord,
Pour le grand gain tient du riche le tort.
Celui qui parle illec, sans éclater,
Le juge assis veut corrompre & flatter.
Ami, voilà quelque peu des menées
Qui aux fauxbourgs d'Enfer sont dèmenées,
Par nos grands loups ravissants & famis,
Qui aiment plus cent sols que cent amis,
Et dont, pour vrai, le moindre & le plus neuf
Trouveroit bien à tondre sur un œuf.

Ensuite il lui décrit la génération des procès.

En cetui parc, où ton regard épands,
Un manière il y a de serpents
Qui, de petits, viennent grands & félons,
Non pas volants, mais trainants & bien longs,
Et ne sont pas pourtant couleuvres froides,
Ne verds lézards, ne dragons forts & roides;
Ce sont serpents enflés, envenimés,
Mordants, maudits, ardents, & animés,
Jettant un feu qu'à peine on peut éteindre,
Et, en piquant, dangereux à l'atteindre.
C'est la nature au serpent plein d'excès,
Qui par son nom est appelé Procès.
Celui qui tire ainsi hors sa languette,
Détruira bref quelqu'un, s'il ne s'en guette;
Celui qui siffle & a les dents si drues,
Mordra quelqu'un qui en courra les rues;
Et ce froid-là, qui lentement se traîne,
Par son venin a bien su mettre haine
Entre la mère & les mauvais enfants:
Car serpents froids sont les plus échauffants.
Tu dois savoir qu'issues sont ces bêtes
Du grand serpent Hydra, qui eut sept têtes;
Contre lequel Hercule combattoit;
Et quand de lui une tête abattoit,
Pour une morte en revenoient sept vives.
Ainsi est-il de ces bêtes noisives.

Écoutons à présent Scarron dans la description de l'Enfer.

Ceux que pend à tort la Justice
Par la cruauté du destin,
(Qui n'est sans doute qu'un lutin,
Qui fait tout sans poids ni mesure,
Et sert ou nuit à l'aventure)
Font mille clameurs sans succès,
Pour faire revoir leur procès;
Ils parlent tous à tue-tête.
Minos, qui reçoit leur requête,
Président du Parlement noir,
Ne fait que placets recevoir;
Et, ce qui fait crever de rire,
En les recevant, les déchire.
Maint avocat porte-bonnet,
Qui trahit son client tout net
En procès ou en arbitrage,
Reçoit en ce lieu maint outrage:
On le fait ronger par des rats,
Ou l'on l'assomme à coups de sacs..;
Tout auprès, de pauvres poètes,
Qui rarement ont des manchettes;
Y récitent de pauvres vers:
On les regarde de travers,
Et rarement on les écoute;
Ce qui les fâche fort sans doute.

Il décrit ainsi le Tartare:

Flégéton, un fleuve de soufre,
Court à l'entour, creux comme un gouffre;
Et roule à grand bruit du brasier,
Au lieu de sable ou de gravier.
Une tour qui flanque la porte,
Si haute, ou le diable m'emporte;
Qu'elle atteint au plancher d'enfer,
Est toute d'airain & de fer.
Tisiphone en est la portière,
Carrogne aussi superbe & fière
Que le portier d'un favori;
La vilaine n'a jamais ri....
Ænéas eut l'ame étonnée
Du bruit de la troupe damnée..;
Le grand & petit châtelet
N'ont rien de funeste & de laid
Auprès de ce château terrible,
Aux gens de bien inaccessible:
Radamanthe effroyable à voir,
En soutanne de bougran noir,
Sur un siège de fer préside.
Onc ne fut juge plus rigide:
Les commissaires d'aujourdhui
Sont des moutons auprès de lui,
Quoiqu'en matières criminelles
Nous ayons de doctes cervelles.
Ce juge criminel d'enfer,
Vrai cœur de bronze ou bien de fer;
En veut surtout aux chatemites,
Aux faux béats, aux hypocrites:
Quand il en attrape quelqu'un,
De leur chair il fait du petun; (*tabac à fumer*)
Et ce petun le déconstipe,
N'en eût-il fumé qu'une pipe.

On voit, qu'en badinant, Scarron, ainsi que Marot, ne laisse pas de tancer les mœurs. C'est ainsi, qu'en parcourant les supplices du Tartare, il dit:

Ceux qui haïssent leurs parents,
Les pères & mères tyrans,
Les enfants qui battent leurs pères,
Rencontrent là des belles-mères:

Belle-mère eſt un animal
Qui plus qu'un diable fait du mal...
Les mangeuſes de patenôtres,
Toujours en effroi pour les autres,
Pour elles en tranquilité,
Qui médiſent par charité,
Diſant que c'eſt blâmer le vice,
Endurent là, pour tout ſupplice,
D'être ſans ceſſe à marmoter,
Sans qu'aucun les puiſſe noter;
Et ce tourment de n'être en vûe,
Mille fois pour une les tue.
Tous ceux qui, par ambition,
Profeſſent la dévotion,
Sont condamnés, ſans qu'on les voie,
De faire de leur peau corroie,
De plus à vivre en gens de bien,
Sans que perſonne en ſache rien.

Le *Burleſque* de ce ton là doit plaire aux eſprits même les plus difficiles: & quant à celui qui, pour rendre les contraſtes plus ſaillants, va d'un extrême à l'autre & du plus ſublime au plus bas; cette ſecouſſe eſt un beſoin peut-être pour des ames froides & phlegmatiques. Nous ne ſommes pas tous également ſenſibles au chatouillement du ridicule; & ceux à qui le plus léger ſuffit, ne doivent pas être étonnés qu'une ſenſibilité moins délicate y déſire moins de fineſſe & plus de force. De là vient que les meilleurs eſprits ont pu ſe partager à l'égard du *Burleſque*; les uns, le trouver déteſtable; & les autres, très-amuſant.

Obſervons ſeulement que, plus une nation ſera légère & attachera moins d'importance aux formes que l'habitude & l'opinion auront fait prendre à ſes idées, plus aiſément elle ſe prêtera à cette eſpèce de badinage;) & en cela l'orgueil n'entend pas auſſi bien la plaiſanterie que la vanité: il eſt jaloux de ſon opinion & chagrin lorſqu'on le détrompe: auſſi le *Burleſque* ſera-t-il toujours mieux reçu chez une nation vaine, que chez une nation orgueilleuſe; mais chez aucun peuple éclairé, il n'eſt à craindre que le *Burleſque* devienne le goût dominant; & l'*Inſanire licet* ſera toujours ſans conſéquence.

(¶ Au reſte, quoi que l'on penſe de ce genre, c'eſt peut-être celui de tous qui demande le plus de verve, de ſaillie, & d'originalité. Rien de plat, rien de froid, rien de forcé n'y eſt ſupportable, par la raiſon que de tous les perſonnages le plus ennuyeux eſt celui d'un mauvais bouffon. Scarron étoit né ce qu'il eſt dans ſon *Virgile traveſti*. Il voyoit tout du côté plaiſant. Il trouvoit au moins auſſi naturel, auſſi vraiſemblable, que ſes héros euſſent tenu le langage qu'il leur faiſoit tenir, que celui que leur prêtoit Virgile. Les détails de ſes deſcriptions & de ſes portraits étoient des couleurs auſſi vraies que celles du poète héroïque. Parmi les *nipes* qu'Énée avoit pu ſaver du ſac de Troie, ſon imagination trouvoit

La béquille de Priamus,
Le livre de ſes orémus,
Un almanach fait par Caſſandre,
Où l'on ne pouvoit rien comprendre.

Il diſoit, ſongeant à Didon:

C'étoit une groſſe dondon,
Graſſe, vigoureuſe, bien ſaine,
Un peu camuſe, à l'africaine,
Mais agréable au dernier point.

En un mot, il voyoit tout avec ſes yeux, il écrivoit avec ſon caractère; & comme aucun de ſes imitateurs n'a eu cette humeur enjouée & bouffonne, aucun d'eux n'a eu ſon talent: il eſt unique dans ſon genre.) (*M. Marmontel.*)

(N.)BUSTROPHE. ſ. f. La première & la plus ancienne manière d'écrire, eſt celle des hébreux, des chaldéens, des ſyriens, des arabes, & autres peuples orientaux: elle conſiſte à diſpoſer les lettres de chaque mot & les mots de chaque ligne de droite à gauche, & les lignes de haut en bas. Il ſeroit difficile ou même impoſſible de dire avec certitude, ce qui a pu déterminer ce premier ordre qu'on a ſuivi dans l'emploi des lettres: mais on l'a ſuivi, & on le ſuit encore dans l'Orient; c'eſt une vérité de fait. Or ſi l'on fait attention, 1°. que c'eſt dans ces contrées qu'eſt né l'art d'écrire; 2°. que cette méthode eſt incommode, parce qu'on perd de vûe les lettres à meſure qu'on les trace, & que la main droite qui les trace peut aiſément les effacer en avançant vers la gauche pour en tracer de nouvelles: on ſera porté naturellement à y reconnoître les premiers eſſais de l'inventeur de l'art, dont la manière fut fixée ſans doute par quelqu'une de ces cauſes locales ou momentanées, qui tiennent aux mœurs & aux uſages du temps ou du pays, & dont toutes les traces diſparoiſſent dans les révolutions des ſiècles.

La ſeconde manière d'écrire paroît avoir été propre aux anciens grecs, qui la nommèrent βουστροφηδὸν γράφειν, *boum inſtar vertendo ſcribere*. RR. βοῦς, *bos*, & στρέφω, *verto*: de là le mot βουστροφὴ, *boum verſura*, appliqué à la manière d'écrire dont il s'agit. Je ne ſais au reſte ſi le nom *Buſtrophe* a jamais été employé ailleurs que dans les Dictionnaires qui en tiennent compte: il me ſemble qu'on ſe ſerviroit plus aiſément & avec plus de ſuccès de l'adjectif *Buſtrophé* (Tourné comme les ſillons tracés par les bœufs); & qu'on diroit très-bien, une écriture *buſtrophée*, un livre *buſtrophé*, des copies *buſtrophées*.

Quoi qu'il en ſoit, cette manière conſiſte en effet à tracer d'abord une première ligne au haut de la page de gauche à droite, à la courber en demi-cercle pour revenir de droite à gauche & tracer ainſi une ſeconde ligne parallèle à la première, à courber de même cette ſeconde à gauche pour tracer la troiſième en allant à droite, & ainſi

de ſuite ; de même que les bœufs, qui recommencent toujours un ſillon dans un ſens contraire à celui du précédent. Voici le commencement du prologue de l'*Amphitryon* de Plaute, écrit en *Buſtrophe.*

Ut vos in voſtris voltis mercimoniis
emundis vendundisque me lætum lu
cris afficere, &c.

Cette manière d'écrire forçoit, comme on voit, de tourner le manuſcrit qu'on vouloit lire, comme on tourne une médaille pour en lire la légende. C'étoit ſans doute une amélioration au premier ſyſtême, parce qu'on crut qu'il ſeroit plus raiſonnable de ne pas interrompre la continuité d'un même diſcours.

Il eſt vraiſemblable que la commodité reconnue d'écrire de gauche à droite, & l'embarras de tourner ſans ceſſe le manuſcrit, firent renoncer au petit avantage de la continuïté de l'écriture. C'eſt la troiſième manière, qui conſiſte à diſpoſer les lettres de chaque mot & les mots de chaque ligne de gauche à droite, & les lignes de haut en bas, comme toute l'Europe le fait aujourdhui. Les avantages de ce ſyſtême ſont palpables. La main, qui avance vers le côté droit, n'eſt point expoſée à effacer les caractères qui viennent d'être tracés; elle les laiſſe entièrement ſous les yeux de l'écrivain, qui par là eſt plus en état de penſer à ceux qui doivent ſuivre, en en jugeant par ceux qui précèdent : ajoutez qu'on eſt plus en état de donner, à toutes les lettres qu'on raſſemble, l'égalité & la proportion qui en facilitent la lecture par l'agrément, & de jeter entre elle des intervalles égaux ou inégaux, ſelon qu'elle appartiennent aux mêmes mots ou à des mots différents. Auſſi fut-il ſaiſi avidement par les grecs, amateurs décidés du mieux; & il a été adopté par les latins & par tous les peuples modernes de l'Europe qui ont emprunté l'alphabet de ceux-ci, & même par ceux qui ſont uſage de tout autre alphabet, comme les ruſſes. (*M.* BEAUZÉE.)

* BUT, VUES, DESSEIN. *Synonymes.*

Le *But* eſt plus fixe, c'eſt où l'on veut aller; on ſuit les routes qu'on croit y aboutir, & l'on fait ſes efforts pour y arriver. Les *Vûes* ſont plus vagues, c'eſt ce qu'on veut procurer; on prend les meſures qu'on croit y être utiles, & l'on tâche de réuſſir. Le *Deſſein* eſt plus ferme, c'eſt ce qu'on veut exécuter; on met en œuvre les moyens qui paroiſſent y être propres, & on travaille à en venir à bout.

Un bon prince n'a d'autre *Deſſein* dans ſon gouvernement que de rendre ſon État floriſſant par les arts, les ſciences, la juſtice, & l'abondance; parce qu'il a le bonheur des peuples en *Vûe*, & la vraie gloire pour *But.*

Le véritable chrétien n'a d'autre *But* que le ciel, d'autre *Vûe* que de plaire à Dieu, ni d'autre *Deſſein* que de faire ſon ſalut.

On ſe propoſe un *But.* On a des *Vûes.* On forme des *Deſſeins.*

La raiſon défend de ſe propoſer un *But* où il n'eſt pas poſſible d'atteindre, d'avoir des *Vûes* chimériques, & de former des *Deſſeins* qu'on ne ſauroit exécuter.

Si mes *Vûes* ſont juſtes, j'ai dans la tête un *Deſſein* qui me fera arriver à mon *But.* (*L'abbé* GIRARD.)

C

C. Le C, *c*, eſt la troiſième lettre de notre alphabet. La figure de cette lettre nous vient des latins. Elle a aujourdhui un ſon doux devant l'*e* & devant l'*i ;* on prononce alors le *c* comme un *ſ*, *ce*, *ci*, comme *ſe*, *ſi ;* en ſorte qu'alors on pourroit regarder le *c*, comme le *ſigma* des grecs, tel qu'il ſe voit ſouvent, ſur tout dans les inſcriptions, avec la figure de notre C capital, TAIC HMEPAIC (Gruter, *tom. I. pag.* 70.) c'eſt à dire, *tais emerais ;* & au *tom. II. pag.* 1020, on lit une ancienne inſcription qui ſe voit à Alexandrie ſur une colonne, ΔΗΜΟΚΡΑΤΗϹ ΠΕΡΙΚΛΙΤΟϹ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟϹ. *Democrates periclitos architectos*, Démocrates illuſtre architecte. Il y a un très-grand nombre d'exemples du *ſigma* ainſi écrit, ſurtout en lettres majeures ou capitales; car en lettres communes le *ſigma* s'écrit ainſi σ au commencement & au milieu des mots, & ainſi ς à la fin des mots. A l'égard de la troiſième figure du *ſigma*, elle eſt préciſément comme notre *c* dans les lettres capitales, & elle eſt en uſage au commencement, au milieu, & à la fin des mots : mais dans l'écriture commune on recourbe la pointe inférieure du *c*, comme ſi on ajoutoit une virgule au *c :* en voici la figure, .

Ainſi, il paroît que le *c* doux n'eſt que le *ſigma* des grecs; & il ſeroit à ſouhaiter que le *C* eût alors un caractère particulier qui le diſtinguât du *c* dur : car lorſque le *c* eſt ſuivi d'un *a*, d'un *o*, ou d'un *u*, il a un ſon dur ou ſec, comme dans *canon*, *cabinet*, *cadenat*, *coffre*, *Cologne*, *colombe*, *copiſte*, *curioſité*, *cuvette*, &c. Alors le *c* n'eſt plus la même

être que le *c* doux, quoiqu'il paroisse sous la même figure ; c'est le *cappa* des grecs, Κ, κ, dont on a retranché la première partie ; c'est le *q* des latins écrit sans *u*, ainsi qu'on le trouve en quelques anciens : *Pronunciandum* q *latinum sine* u, *quod hæ voces ostendunt*, *punicè* qualam, κάλαμος, *calamus*, qane, κάννα, *canna. Angeli Caninii* Ἑλληνισμός. *Parisiis*, 1578, *pag.* 31.

En bas-breton on écrit aussi le *q* sans *u* ; *ê qêver*, envers ; *qen*, *qer*, tant, tellement. Le *q* sans *u* est le *cappa* des grecs, qui a les mêmes règles & le même son. *Grammaire françoise celtique*, à Vannes, 1738.

S'il arrive que par la raison de l'étymologie on conserve le *c* dans l'écriture devant *a*, *o*, *u* ; que dans la prononciation on donne le son doux au *c*, comme quand on écrit, *il prononça*, *françois*, *conçu*, *reçu*, &c. à cause de *prononcer*, *France*, *concevoir*, *recevoir*, &c. alors on met sous le *c* une petite marque, qu'on appelle *cédille :* ce qui pourroit bien être le même *sigma* dont nous avons déja parlé, qui en lettre commune s'écrit ainsi ς, ςω, *sô ;* ensorte que la petite queue de ce *sigma* pourroit bien être notre cédille.

Depuis que l'auteur du bureau typographique a mis en usage la méthode dont on parle au *chapitre vj. de la Grammaire générale de P. R.* les maîtres qui montrent aujourdhui à lire à Paris, donnent une double dénomination au *c ;* ils l'appellent *ce* devant *e* & devant *i :* ainsi, en faisant èpeler, ils font dire *ce*, *e*, *ce : ce*, *i*, *ci*.

A l'égard du *c* dur ou sec, ils l'appellent *ke* ou *que :* ainsi, pour faire èpeler *cabane*, ils font dire *ke*, *a*, *ca ; be*, *a*, *ba*, *caba ; ne*, *e*, *ne*, *ca-ba-ne ;* car aujourdhui on ne fait que joindre une *e* muet à toutes les consonnes : ainsi, on dit *be*, *ce*, *de*, *fe*, *me*, *re*, *te*, *se*, *ve ;* & jamais *effe*, *emme*, *enne*, *erre*, *esse*. Cette nouvelle dénomination des lettres facilite extrêmement la lecture, parce qu'elle fait assembler les lettres avec bien plus de facilité. On lit en vertu de la dénomination qu'on donne d'abord à la lettre.

Il n'y a donc proprement que le *c* dur qui soit le *kappa* des grecs κ, dont on a retranché la première partie. Le *c* garde ce son dur après une voyelle & devant une consonne ; *dicter*, *effectif*.

Le *c* dur & le *q* sans *u* ne sont presque qu'une même lettre : il y a cependant une différence remarquable dans l'usage que les latins ont fait de l'une & de l'autre de ces lettres, lorsqu'ils ont voulu que la voyelle qui suit le *q* accompagné de l'*u*, ne fit qu'une même syllabe, ils se sont servis de *qu :* ainsi, ils ont écrit, *aqua*, *qui*, *quiret*, *reliquum*, &c. mais lorsqu'ils ont eu besoin de diviser cette syllabe, ils ont employé le *c* au lieu de notre *tréma ;* ainsi on trouve dans Lucrèce *a-cu-a* en trois syllabes, au lieu de *aqua* en deux syllabes : de même ils ont écrit *qui* monosyllabe au nominatif, au lieu qu'ils écrivoient *cu-i* dissyllabe au datif. On trouve aussi dans Lucrèce *cu-iret* pour *quiret*, *relicu-um* pour *reliquum*.

Il faut encore observer le rapport du *c* au *g*. Avant que le caractère *g* eût été inventé chez les latins, le *c* avoit en plusieurs mots la prononciation du *g ;* ce fut ce qui donna lieu à Sp. Carvilius, au rapport de Terentius Scaurus, d'inventer le *g* pour distinguer ces deux prononciations : c'est pourquoi Diomède, *lib. II. cap. de litterâ*, appelle le *g*, *lettre nouvelle*.

Quoique nous ayons un caractère pour le *c*, & un autre pour le *g*, cependant lorsque la prononciation du *c* a été changée en celle du *g*, nous avons conservé le *c* dans notre orthographe, parce que les yeux s'étoient accoutumés à voir le *c* en ces mots-là : ainsi, nous écrivons toujours *Claude*, *cicogne*, *second*, *secondement*, *seconder*, *secret*, quoique nous prononcions *Glaude*, *Cigogne*, *segond*, *segondement*, *segonder :* mais on prononce *secret*, *secrettement*, *secrétaire*.

Les latins écrivoient indifféremment *vicesimus* ou *vigesimus* ; *Gaius* ou *Caius ; Gneius* pour *Cneius*.

Pour achever ce qu'il y a à dire sur ce rapport du *c* au *g*, je ne puis mieux faire que de transcrire ici ce que l'auteur de la méthode latine de P. R. a recueilli à ce sujet, *pag.* 647.

» Le *g* n'est qu'une diminution du *c*, au rapport de Quintilien ; aussi ces deux lettres ont-elles grande affinité ensemble, puisque de κυβερνήτης nous faisons *gubernator ;* de κλέος, *gloria* ; de *agere*, *actum ;* de *nec-otium*, *negotium :* & Quintilien témoigne que dans *Gaius*, *Gneius*, on ne distinguoit pas si c'étoit un *c* ou un *g :* c'est de là qu'est venu que de *centum* on a formé *quadringenti*, *quingenti*, *septingenti*, &c. de *porricere*, qui est demeuré en usage dans les sacrifices, on a fait *porrigere* ; & semblables.

» On croit que le *g* n'a été inventé qu'après la première guerre de Carthage, parce qu'on trouve toujours le *c* pour le *g* dans la colonne appelée *rostrata*, qui fut èlevée alors en l'honneur de Duilius, consul, & qui se voit encore à Rome au Capitole ; on y lit, *macistratos*, *leciones*, *pucnando*, *cartaciniensis* : ce que l'on ne peut bien entendre si l'on ne prend le *c* dans la prononciation du *k*. Aussi est-il à remarquer que Suidas, parlant du croissant que les sénateurs portoient sur leurs souliers, l'appelle τὸ Ρ'ωμαικὸν καππα ; faisant assez voir par là que le *c* & le *k* passoient pour une même chose, comme en effet ils n'étoient point différents dans la prononciation : car au lieu qu'aujourdhui nous adoucissons beaucoup le *c* devant l'*e* & devant l'*i*, en sorte que nous prononçons *Cicero* comme s'il y avoit *Sisero ;* eux au contraire prononçoient le *c* en ce mot & en tous les autres, de même que dans *caput* & dans *corpus*, *kikero*. »

Cette remarque se confirme par la manière dont on voit que les grecs écrivoient les mots latins où il y avoit un *c*, surtout les noms propres, *Cæsar*, Καῖσαρ ; *Cicero*, Κικέρων, qu'ils auroient écrits Σισέρων, s'ils avoient prononcé ce mot comme nous le prononçons aujourdhui.

Voici encore quelques remarques sur le *c*.

Le

Le *c* eſt quelquefois une lettre euphonique, c'eſt à dire, miſe entre deux voyelles pour empêcher le bâillement ou *hiatus ; ſi-c ubi*, au lieu de *ſi-ubi*, ſi en quelque part, ſi en quelque endroit ; *nun-c-ubi*, pour *num-ubi ?* eſt-ce que jamais ? eſt-ce qu'en quelque endroit ?

Quelques auteurs ont cru que le *c* venoit du *chaph* des hébreux, à cauſe que la figure de cette lettre eſt une eſpèce de quarré ouvert par un côté ; ce qui fait une ſorte de *c* tourné à gauche à la manière des hébreux : mais le *chaph* eſt une lettre aſpirée qui a plus de rapport au χ, *chi*, des grecs qu'à notre *c*.

D'ailleurs les latins n'out point imité les caractères hébreux. La lettre des hébreux dont la prononciation répond davantage au κάππα & à notre *c*, c'eſt le *kouph*, dont la figure n'a aucun rapport au *c*.

Le P. Mabillon a obſervé que Charlemagne a toujours écrit ſon nom avec la lettre *c* ; au lieu que les autres rois de la ſeconde race, qui portoient le nom de Charles, l'écrivoient avec un *k ;* ce qui ſe voit encore ſur les monnoies de ces temps-là.

Le *C* qui eſt la première lettre du mot *centum*, étoit chez les romains une lettre numérale qui ſignifioit *cent*. Nous en faiſons le même uſage quand nous nous ſervons du chiffre romain, comme dans les comptes qu'on rend en juſtice, en finance, *&c.* Deux *CC* marquent-*deux cents*, &c Le C̄ avec une barre au deſſus, comme on le voit ici, ſignifioit *cent mille*.Comme le *C* eſt la première lettre de *condemno*, on l'appelloit *lettre funeſte* ou *triſte*;parce que, quand les juges condamnoient un criminel, ils jetoient dans l'urne une tablette ſur quoi la lettre *c* étoit écrite, au lieu qu'ils y écrivoient un *A* quand ils vouloient abſoudre. *Univerſi judices in ciſtam tabulas ſimul conjiciebant ſuas : eaſque inſculptas litteras habebant*, A, *abſolutionis* ; C, *condemnationis*. Aſconius Pedianus in Divinat. Cic.

Dans les noms propres, le *C* écrit par abréviation ſignifie *Caius* : s'il eſt écrit de droite à gauche, il veut dire *Caia*. *Voyez* Valerius Probus, *de notis Romanorum*, qui ſe trouve dans le recueil des grammairiens latins, *Auctores linguæ latinæ*.

Le *C* mis après un nom propre d'homme, ou doublé après deux noms propres, marquoit la dignité de *conſul*. Ainſi, *Q. Fabio & T. Quintio CC*, ſignifie *ſous le conſulat de Quintus Fabius, & de Titus Quintius*. En italien, le *c* devant l'*e* ou devant l'*i*, a une ſorte de ſon qui répond à notre *tche*, *tchi*, faiſant entendre le *t* foiblement : au contraire ſi le *c* eſt ſuivi d'une *h*, on le prononce comme le *ké* ou *qué*, *ki* ou *qui*. Mais la prononciation particulière de chaque conſonne regarde la Grammaire particulière de chaque langue.

Parmi nous, le *C* ſur les monnoies eſt la marque de la ville de Saint-Lô en Normandie. (*M.* DU *MARSAIS.*)

* CABALE, ſ. f. (*Police. Spectacles.*) On appelle ainſi une eſpèce de milice, que les amis ou les ennemis d'un poète qui donne une pièce de théâtre, vont lever dans les carrefours & dans les cafés de Paris, quelquefois même dans le Monde, pour ſe répandre dans le parterre & dans les loges, & pour blâmer ou applaudir au gré de celui qui l'aſſemble. On peut juger des lumières d'un ſiècle, par le plus ou le moins d'aſcendant que la *Cabale* amie ou ennemie a pris ſur l'opinion publique, par l'eſpace de temps qu'elle a ſoutenu de mauvais ouvrages ou qu'elle en a déprimé de bons.

Le chef d'une *Cabale* amie eſt communément un connoiſſeur, un amateur, qui veut être important, & n'eſt ſouvent que ridicule. Le chef de la *Cabale* ennemie eſt preſque toujours un envieux, lâche & bas, mais ardent & doué d'une éloquence populaire : il parle avec facilité ; il prononce ; il décide ; il tranche ; il annonce avec impudence qu'il connoît ce qu'il n'a point vu ; ou s'il ne peut médire de l'ouvrage, il déclame contre l'auteur, l'accuſe d'orgueil, d'inſolence, & le peint quelquefois des plus noires couleurs afin de le rendre odieux. J'ai ouï parler dans ma jeuneſſe d'une ſcène qui peut donner l'idée de cette eſpèce de ligueurs. Dans un café que les gens de Lettres fréquentoient alors, un de ces chefs de *Cabale* ſe déchainoit contre le jeune poète dont on alloit jouer la pièce. L'un de ceux qui l'écoutoient lui demanda s'il connoiſſoit ce jeune homme. Aſſûrément, dit-il, je le connois, & je m'intéreſſois à lui ; mais ſa préſomption opiniâtre me l'a fait abandonner : la pièce qu'il donne aujourdhui, il me l'a lue, je lui en ai montré les défauts ; mais il eſt ſi plein de lui-même, qu'il n'a rien voulu corriger. J'ai eu tort, lui dit le jeune homme auquel il répondoit ; mais, Monſieur, ce n'eſt pas aſſez de connoître les gens, il faut les reconnoître.

Du reſte, dans un ſiècle dont le goût eſt formé, ces *Cabales*, ſi effrayantes pour de jeunes poètes, ne leur font du mal qu'un moment : jamais un bon ouvrage n'y a ſuccombé : & c'eſt ce que doivent ſavoir ceux qui entrent dans la carrière, pour n'être pas découragés.

La *Cabale* en faveur des talents médiocres ne leur eſt guère plus utile : elle les ſoutient quelques jours, mais ils retombent avec elle ; & à la longue rien ne peut empêcher l'opinion publique d'être juſte & de marquer à chaque choſe le degré d'admiration, d'eſtime, ou de mépris qui lui eſt dû.

(¶ Dans le même ſens, mais plus étendu, on appelle *Cabale*, dans le Monde, à la Cour, un parti bruyant & remuant, pour ou contre quelque perſonne ou quelque choſe. L'intrigue eſt le mouvement que ſe donne l'ambitieux, pour réuſſir par des moyens obſcurs, honteux, ou indécents, dont l'honnête homme rougiroit ; la brigue eſt le parti obſcur & peu nombreux que l'intriguant forme & ſuſcite pour travailler en ſa faveur ; la ligue eſt un parti puiſſant, & qui agit à force ouverte ; la *Cabale* eſt une ligue moins étendue, & compoſée de gens mépriſables par état ou par caractère. C'eſt le mot de dénigrement que l'on attache à un parti qu'on veut décrier, avilir. Rien de plus commode, par exemple, en parlant d'un homme

qui a pour lui la voix publique & les vœux de la nation, que de dire qu'*il a une forte Cabale* ; & si autrefois on eût parlé comme aujourd'hui, on auroit dit, *la* Cabale *de Turènne*, *la* Cabale *de Sully*.) (*M. Marmontel.*)

(N.) CABARET, TAVERNE, AUBERGE HOTELLERIE. *Synonymes.*

Ce sont tous lieux ouverts au Public, où chacun, pour son argent, trouve des choses nécessaires à la vie.

Un *Cabaret* est un lieu où l'on vend du vin en détail à quiconque en veut, soit pour l'emporter, soit pour le boire dans le lieu même. Ce mot ne présente que cette idée.

Une *Taverne* est, selon le sens accessoire que l'Usage y a attaché, un *Cabatet* où l'on n'a recours que pour y boire à l'excès & s'y livrer à la crapule.

Une *Auberge* est un lieu où l'on donne à manger en repas réglé, soit à titre de pension, soit à raison d'une somme convenue par repas.

Une *Hotellerie* est un lieu où les voyageurs & les passants sont logés, nourris, & couchés pour de l'argent.

Quand on n'a pas du vin en cave, on peut en tirer d'un *Cabaret* ; c'est un dépôt formé par le désir du gain, pour subvenir aux besoins du Public. Mais il n'y a que la canaille qui hante les *Tavernes* ; ce sont comme autant de Rendez-vous ouverts à la débauche & aux désordres qu'elle enfante. Ainsi, le mot *Cabaret* n'a rien d'odieux, celui de *Taverne* ne se prend qu'en mauvaise part ; aussi est-il employé exclusivement dans les lois & dans les discours publics contre les ivrognes.

Les *Auberges* sont destinées à la commodité de ceux qui, ne pouvant ou ne voulant pas avoir les embarras d'un ménage, sont bien aises d'y trouver réglément leurs repas : & les *Hotelleries*, aux besoins des étrangers qui passent, & qui sont par là dispensés de porter avec eux des provisions qui les surchargeroient. L'appât du gain détermine la vocation des *Aubergistes* & des *Hotelliers* ; mais l'esprit social approuve leur commerce, de façon que les étrangers ne savent pas bon gré à une nation qui ne leur a point préparé de pareils secours ; ils la jugent moins sociable que les autres. (*M. Beauzée.*)

* CACHER, DISSIMULER, DÉGUISER. *Synonymes.*

On *cache* par un profond secret ce qu'on ne veut pas manifester. On *dissimule* par une conduite réservée ce qu'on ne veut pas faire appercevoir. On *déguise* par des apparences contraires ce qu'on veut dérober à la pénétration d'autrui.

Il y a du soin & de l'attention à *cacher* ; de l'art & de l'habileté à *dissimuler* ; du travail & de la ruse à *déguiser*.

L'homme *caché* veille sur lui-même, pour ne se point trahir par indiscrétion. Le *dissimulé* veille sur les autres, pour ne les pas mettre à portée de le connoître. Le *déguisé* se montre autre qu'il n'est, pour donner le change.

Si l'on veut réussir dans les affaires d'intérêt & de Politique, il faut toujours *cacher* ses desseins, les *dissimuler* souvent, & les *déguiser* quelquefois : pour les affaires de cœur, elles se traitent avec plus de franchise, du moins de la part des hommes.

Il suffit d'être *caché* pour les gens qui ne voient que lorsqu'on les éclaire : il faut être *dissimulé* pour ceux qui voient sans le secours d'un flambeau : mais il est nécessaire d'être parfaitement *déguisé* pour ceux qui, non contents de percer les ténèbres qu'on leur oppose, discutent la lumière dont on voudroit les éblouir.

Quand on n'a pas la force de se corriger de ses vices, on doit du moins avoir la sagesse de les *cacher*. La maxime de Louis XI, qui disoit que, pour savoir régner, il falloit savoir *dissimuler*, est vraie à tous égards, jusque dans le gouvernement domestique. Lorsque la nécessité des circonstances & la nature des affaires engagent à *déguiser*, c'est Politique ; mais lorsque le goût du manège & la tournure d'esprit y déterminent, c'est fourberie. (*L'abbé Girard.*)

CACOPHONIE, f. f. *terme de Grammaire* ou plustôt *de Rhétorique*. C'est un vice d'Élocution, c'est un son désagréable ; ce qui arrive ou par la rencontre de deux voyelles, ou de deux syllabes, ou enfin de deux mots rapprochés, dont il résulte un son qui déplaît à l'oreille.

Ce mot *Cacophonie* vient de deux mots grecs ; κακὸς, *mauvais*, & φωνὴ, *voix*, *son*.

Il y a *Cacophonie*, surtout en vers, par la rencontre de deux voyelles : cette sorte de *Cacophonie* se nomme *Hiatus* ou *Bâillement*, comme dans les trois derniers vers de ce quatrain de Pibrac, dont le dernier est beau :

> Ne vas au bal, qui n'aimera la danse ;
> *Ni à* la mer, qui craindra le danger ;
> *Ni au* festin, qui ne voudra manger ;
> *Ni à* la Cour, qui dira ce qu'il pense.

La rime, qui est une ressemblance de son, produit un effet agréable dans nos vers, mais elle nous choque en Prose. Un auteur a dit que Xerxès transporta en Perse la bibliothèque que Pisistrate avoit faite à Athènes, où Seleucus-Nicanor la fit reporter ; mais que dans la suite *Sylla la pilla* : ces trois *la* font une *Cacophonie* qu'on pouvoit éviter en disant, *mais dans la suite elle fut pillée par Sylla*. Horace a dit, *Æquam memento rebus in arduis servare mentem* ; il y auroit eu une *Cacophonie*, si ce poète avoit dit *mentem memento*, quoique sa pensée eût été également entendue. Il est vrai que l'on a rempli le principal objet de la parole quand on s'est exprimé de manière à se faire entendre ; mais il n'est pas mal de faire attention qu'on doit des égards à ceux à qui l'on adresse la parole : il faut donc tâcher de leur plaire, ou du moins éviter ce qui leur seroit désagréable & qui pourroit

offenser la délicatesse de l'oreille, juge sévère qui décide en souverain & ne rend aucune raison de ses décisions : *Ne extremorum verborum cum insequentibus primis concursus, aut hiulcas voces efficiat aut asperas : quamvis enim suaves gravesque sententiæ, tamen si inconditis verbis efferuntur, offendent aures, quarum est judicium superbissimum : quod quidem latina lingua sic observat, nemo ut tam rusticus sit quin vocales nolit conjungere*, Cic. *Orat. c. xljv.* (*M.* DU *MARSAIS.*)

CADENCE. s. f. (*Belles-Lettres.*) Ce mot, dans le discours oratoire & la Poésie, signifie la *marche harmonieuse* de la Prose & des vers, qu'on appelle autrement *nombre*, & que les anciens nommoient ῥυθμὸς. *Voyez* NOMBRE, RHYTHME, & HARMONIE.

Quant à la Prose, Aristote veut que, sans être mesurée comme les vers, elle soit cependant nombreuse ; & Cicéron exige que l'orateur prenne soin de contenter l'oreille, dont le jugement, dit-il, est si facile à révolter, *superbissimum aurium judicium.* En effet, la plus belle pensée a bien de la peine à plaire, lorsquelle est énoncée en termes durs & mal arrangés. Si l'oreille est agréablement flattée d'un discours doux & coulant, elle est choquée quand le nombre est trop court, mal soutenu, la chute trop rapide ; ce qui fait que le style haché, si fort à la mode aujourdhui, ne paroit pas être le style convenable aux orateurs : au contraire, s'il est trainant & languissant, il lasse l'oreille & la dégoûte. C'est donc en gardant un juste milieu entre ces deux défauts, qu'on donnera au discours cette harmonie toujours nécessaire pour plaire, & quelquefois pour persuader ; & tel est l'avantage du style périodique & soutenu, comme on peut s'en convaincre par la lecture de Cicéron.

Quant à la *Cadence* des vers, elle dépend dans la Poésie grecque & latine, du nombre & de l'entrelacement des pieds ou mesures périodiques qui entrent dans la composition des vers, des césures, *&c.* ce qui varie selon les différentes espèces de vers : & dans les langues vivantes, la *Cadence* résulte du nombre de syllabes qu'admet chaque vers, de la richesse, de la variété, & de la disposition des rimes. *Voyez* HARMONIE.

» Dans l'ancienne Poésie, il y a, dit M. Rollin, » deux sortes de *Cadences* : l'une simple, commune, » ordinaire, qui rend les vers doux & coulants, » qui écarte avec soin tout ce qui pourroit blesser » l'oreille par un son rude & choquant ; & qui par » le mélange de différents nombres & différentes » mesures, forme cette harmonie si agréable, qui » règne universellement dans tout le corps d'un » poème.

» Outre cela, continue-t-il, il y a de certaines » *Cadences* particulières, plus marquées, plus frappantes, & qui se font plus sentir ; ces sortes de » *Cadences* forment une grande beauté dans la versification & y répandent beaucoup d'agrément, » pourvu qu'elles soient employées avec ménagement & avec prudence, & qu'elles ne se rencontrent pas trop souvent. Elles sauvent l'ennui, que » des *Cadences* uniformes & des chutes réglées sur » une même mesure ne manqueroient pas de causer.. » Ainsi, la Poésie latine a une liberté entière de couper ses vers où elle veut, de varier ses césures & » ses *Cadences* à son choix, & de dérober aux oreilles délicates les chutes uniformes, produites par » le dactyle & le spondée qui terminent les vers » héroïques ».

Il cite ensuite un grand nombre d'exemples tous tirés de Virgile ; nous en rapporterons quelques-uns.

1°. Les grands mots placés à propos forment une *Cadence* pleine & nombreuse, surtout quand il entre beaucoup de spondées dans le vers :

Luctantes ventos tempestatesque sonoras
Imperio premit. Æneïd. I.

Ainsi, le vers spondaïque a beaucoup de gravité ;

Constitit, atque oculis Phrygia agmina circumspexit.

Un monosyllabe à la fin du vers lui donne de la force :

Hæret pes pede densusque viro vir. Æneïd. X.

Il y a des *Cadences* suspendues propres à peindre les objets, telle que celle-ci :

Et frustrà retinacula tendens,
Fertur equis auriga. Georg. I.

d'autres coupées, d'autres où les élisions font un très-bel effet. Les spondées multipliés sont propres à peindre la tristesse :

Exstinctum nymphæ crudeli funere Daphnim
Flebant. Eclog. V.

des dactyles au contraire, à marquer la joie, le plaisir :

Saltantes satyros imitabitur Alphesibœus Eclog. V.

Pour exprimer la douceur, on choisit des mots où il n'entre presque que des voyelles avec des consonnes douces & coulantes :

Devenêre locos lætos, & amœna vireta
Fortunatorum nemorum, sedesque beatas. Æneïd. VI.

La durée se peint par des *r r*, ou d'autres consonnes dures redoublées :

Ergo ægrè rastris terram rimantur. Georg. III.

la légèreté, par des dactyles ;

Inde ubi clara dedit sonitum tuba, finibus omnes,
Haud mora, prosiluêre suis ; ferit æthera clamor.
Æneïd. V.

& la pésanteur, par des spondées :

Illi inter sese magnâ vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe ferrum.
Georg. IV.

Dans d'autres *Cadences*, un mot placé & comme rejeté à la fin a beaucoup de grâce :

Vox quoque per lucos vulgo exaudita silentes
Ingens. Georg. I.

Traité des Études, tom. prem. pag. 335. *& suiv.* (*L'abbé* Mallet.)

(N.) CALENDRIER, ALMANACH. *Syn.*
Les jours placés dans les mois par ordre numéral, & dans les révolutions de la semaine par leurs noms ou signes planétaires, avec les indications des fêtes & des pratiques du rit écclésiastique, sont tout l'objet du *Calendrier*. L'*Almanach*, plus étendu pousse son district, non seulement jusqu'à des observations astronomiques & des pronostics sur les diverses tempéries de l'air, mais encore jusqu'à des prédictions d'évènements tirées de l'Astrologie judiciaire : de plus on donne aujourdhui, sous le nom d'*Almanach*, des notices où l'on peut observer les mutations de chaque année. (*L'abbé* Girard.)

(N.) CANEVAS, s. m. *Belles-Lettres.* Vers composés sur un air de Musique, ou sur une symphonie. Nous en citerons, pour exemple & pour modèle, cette parodie inimitable d'un air de Lulli dans l'opéra d'*Alceste*.

Tout mortel doit ici paroître;
On ne doit naître
Que pour mourir.
De cent maux le trépas délivre;
Qui cherche à vivre
Cherche à souffrir.
Venez tous sur nos sombres bords :
Le repos qu'on désire,
Ne tient son empire
Que dans le séjour des morts.
Chacun vient ici bas prendre place;
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.
C'est pour tous une loi nécessaire;
L'effort qu'on peut faire,
N'est qu'un vain effort.
Est-on sage
De fuir ce passage?
C'est un orage
Qui mène au port.
Chacun vient ici bas prendre place;
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.
Tous les charmes,
Plaintes, cris, larmes,
Tout est sans armes
Contre la mort.
Chacun vient ici bas prendre place;
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.

Je ne crois pas que le mérite de la difficulté vaincue ait jamais été porté plus loin, ni que, dans la contrainte de la mesure & de la rime, il soit possible de conserver au langage plus d'aisance, de force, & de précision. (*M.* Marmontel.)

CANTATE, s. f. (*Belles-Lettres.*) Petit poème fait pour être mis en Musique, contenant le récit d'une action galante ou héroique : il est composé d'un récit qui expose le sujet, d'un air en Rondeau, d'un second récit, & d'un dernier air contenant le point moral de l'ouvrage.

L'illustre Rousseau est le créateur de ce genre parmi nous. Il a fait les premières *Cantates* françoises; & dans presque toutes, on voit le feu poétique dont ce génie rare étoit animé : elles ont été mises en Musique par les musiciens les plus célèbres de son temps.

Il s'en faut bien que ses autres poèmes lyriques ayent l'agrément de ceux-ci. La Poésie de style n'est pas ce qui leur manque : c'est la partie théâtrale, celle du sentiment, & cette coupe rare que peu d'hommes ont connue, qui est le grand talent du Théâtre lyrique, qu'on ne croit peut-être qu'une simple méchanique, & qui fait seule réussir plus d'opéra que toutes les autres parties. *Voyez* Coupe. (Anonyme.)

La *Cantate* demande une Poésie plus tôt noble que véhémente, douce, harmonieuse; parce qu'elle doit être jointe avec la Musique, qui ne s'accommode pas de toutes sortes de paroles. L'enthousiasme de l'Ode ne convient pas à la *Cantate* : elle admet encore moins le désordre; parce que l'Allégorie, qui fait le fond de la *Cantate*, doit être soutenue avec sagesse & exactitude, afin de quadrer avec l'application qu'en veut faire le poète. (*L'abbé* Mallet.)

(N.) CANTIQUE. s. m. (*Belles-Lettres.*) C'est le nom que la Poésie lyrique a pris dans les livres saints, à l'exception de celui des *Pseaumes*. Le *Cantique* étoit employé indifféremment à célébrer des évènements heureux & mémorables, ou à déplorer des malheurs : il prenoit tous les tons de l'Ode; & il en est quelquefois le modèle le plus sublime ou le plus touchant.

En parlant de l'Ode, on ne cesse de vanter Pindare, qu'on entend mal & dont il ne reste presque rien de vraiment digne d'admiration. Horace est mieux connu & plus justement admiré : mais quoique le style de ses Odes soit le prodige de l'art d'écrire; quoique, pour la beauté des pensées & des images, pour la variété du coloris, des tours, des mouvements, pour l'abondance des idées, comme pour la richesse & le choix de l'expression, ce soit peut-être, des modèles antiques, celui dont les modernes ont le moins approché; je crois voir le génie de l'Ode, l'enthousiasme, & l'inspiration, mieux marqués dans les *Cantiques* de Moïse.

Le *Cantemus Domino*, après le passage de la mer rouge, est l'expression la plus sublime des

mouvements de reconnoiſſance & d'admiration d'un peuple, qui par un prodige vient d'échaper au glaive de ſes ennemis.

Un Dieu déployant ſa puiſſance & faiſant éclater ſa gloire; les eaux de la mer aſſemblées par le souffle de ſa colère, & tout à coup leur mouvement rompu, & l'onde rendue immobile; une route profonde ouverte au milieu des flots ſuſpendus; les cris de fureur des égyptiens pourſuivant les iſraélites, & leur inſolence en contraſte avec le ſort qui les attendoit: *Dixit inimicus: perſequar & comprehendam... evaginabo gladium meum, interficiet eos manus mea. Flavit ſpiritus tuus, & operuit eos mare.* Les chars de Pharaon, ſes guerriers, ſon armée enſevelis ſous la chute des eaux, couverts des vagues mugiſſantes, & tombant au fond de l'abîme, *quaſi lapis, quaſi plumbum*; Iſraël délivré, pour aller habiter la terre qui lui eſt promiſe; & déja l'effroi répandu parmi les philiſtins, parmi les rois d'Édom & de Moab, chez les peuples de Chanaan; tels ſont les tableaux que préſente ce beau *Cantique*; & parmi ces tableaux les mouvements d'enthouſiaſme de tout un peuple qui s'écrie: *C'eſt là mon Dieu, & je lui rendrai gloire; c'eſt le Dieu de mes pères, & je l'exalterai. Ta main, Seigneur, a ſignalé ſa force; ta main s'eſt étendue & a frappé mes ennemis. Les tiens ſont dévorés comme un faiſceau de chaume aride, d'un trait de feu de ta colère. Oh! qui eſt ſemblable à toi, Seigneur? Soit que tu faſſes éclater ou ta grandeur ou ta puiſſance, que tu veuilles te rendre admirable ou terrible, qui oſera s'égaler à toi?*

Le ſecond *Cantique* n'eſt pas du même genre: Moïſe y parle ſeul; & l'époque en eſt remarquable. Ce fut lorſque Moïſe eut appris de Dieu même que l'heure de ſa mort approchoit; ce fût alors que, prêt à deſcendre au tombeau, il aſſembla le peuple, & du ton le plus èlevé de l'inſpiration: « Que les cieux » m'écoutent parler, dit-il, & que la terre ſoit » attentive à mes paroles. Dieu eſt la fidélité même. » Exempt de toute iniquité, il eſt juſte & droit par » eſſence ». Alors rappelant tout ce que Dieu avoit fait en faveur de ſon peuple, il reprit: Et comment as-tu reconnu tant de bienfaits, Peuple ſtupide & inſenſé?.. Mais abſtenons-nous de traduire, de peur d'altérer la beauté du texte, & d'en ralentir la chaleur. *Hæccine reddis Domino, Popule ſtulte & inſipiens? Numquid non ipſe eſt pater tuus, qui poſſedit te, & fecit, & creavit te? Memento dierum antiquorum; cogita generationes ſingulas; interroga patrem tuum, & annunciabit tibi; majores tuos, & dicent tibi... Pars Domini populus ejus... Circumduxit eum, & docuit, & cuſtodivit quaſi pupillam oculi ſui. Sicut aquila provocans ad volandum pullos ſuos, & ſuper eos volitans, expandit alas ſuas, & aſſumpſit eum, atque portavit in humeris ſuis... Deum qui te genuit dereliquiſti, & oblitus es Domini creatoris tui! Vidit Dominus, & ad iracundiam concitatus eſt. Et ait... Congregabo ſuper eos mala... foris vaſtabit eos gladius, & intus pavor, juvenem ſimul ac virginem, lactantem cum homine ſene. Dixi: Ubinam ſunt? Ceſſare faciam ex hominibus memoriam eorum. Sed propter iram inimicorum diſtuli; ne forte ſuperbirent hoſtes eorum, & dicerent: Manus noſtra excelſa, & non Dominus, fecit hæc omnia... Mea eſt ultio, & ego retribuam in tempore.*

On voit par cet extrait qu'une Éloquence véhémente eſt le caractère de ce *Cantique*. Celui de David, ſur la mort de Saül & de Jonathas, eſt d'un ſtyle bien différent. J'en vais rappeler quelques traits: *Incliti, Iſraël, ſuper montes tuos interfecti ſunt: quomodo ceciderunt fortes? Nolite annuntiare in Geth... ne forte lætentur filiæ philiſthiim... Montes Gelboë, nec ros nec pluvia veniant ſuper vos... quia ibi abjectus eſt clypeus fortium... Saül & Jonathas, amabiles & decori in vitâ ſuâ, in morte quoque non ſunt diviſi; aquilis velociores, leonibus fortiores. Filiæ Iſraël, ſuper Saül flete... Doleo ſuper te, Frater mi, Jonatha, decore nimis & amabilis ſuper amorem mulierum; ſicut mater unicum amat filium ſuum, ita ego te diligebam.* Depuis David juſqu'à Michel Montagne, je ne crois pas que jamais l'Amitié ſe ſoit exprimée ſi tendrement. Tout le monde connoît le *Cantique* d'Ézéchias par l'imitation embellie que Rouſſeau nous en a donnée. Mais le *Cantique* de Salomon, encore plus célèbre, conſidéré, non comme un ouvrage myſtérieux, mais comme un morceau de Poéſie, ne me ſemble pas mériter toute ſa réputation: on y voit quelques traits d'un ſentiment aſſez naïf & des images aſſez douces: *Faſciculus Myrrhæ dilectus meus mihi; inter ubera mea commorabitur... Ecce tu pulcher es, Dilecte mi, & decorus: Lectulus noſter floridus. — Sicut lilium inter ſpinas, ſic amica mea inter filias. — Sicut malus inter ligna ſylvarum, ſic dilectus meus inter filios. Sub umbrâ illius quem deſideraveram ſedi; & fructus ejus dulcis gutturi meo... Fulcite me floribus... quia amore langueo. Læva ejus ſub capite meo, & dextera illius amplexabitur me... Vox dilecti mei! Ecce iſte venit ſaliens in montibus, tranſiliens colles... En dilectus meus loquitur mihi.... Surge, propera, Amica mea, Columba mea, Formoſa mea, & veni... Sonet vox tua in auribus meis; vox enim tua dulcis, & facies tua decora... Dilectus meus mihi, & ego illi. — In lectulo meo per noctes quæſivi quem diligit anima mea; quæſivi illum, & non inveni.*

Cela eſt ſimple & naturel; mais cela eſt noyé dans une multitude de comparaiſons ſans juſteſſe, & de détails ſans agrément: & que ce fût l'Épithalame, le chant nuptial de Salomon, je n'y vois nulle vraiſemblance.

Eſt-il poſſible d'imaginer que Salomon eût fait dire à ſa jeune épouſe qu'elle couroit les rues toute la nuit pour le chercher; qu'elle avoit rencontré la ſentinelle, & qu'elle lui avoit demandé ſi elle n'avoit pas vu ſon amant? *Surgam & circuibo civitatem; per vicos & plateas quæram quem diligit anima*

mea ; quæſivi illum, & non inveni. Invenerunt me vigiles qui cuſtodiunt civitatem : Num quem diligit anima mea vidiſtis ?

L'épouſe de Salomon auroit-elle dit que ſes frères l'avoient battue & lui avoient fait garder les vignes ? Salomon lui-même auroit-il dit qu'on lui prit les petits renards qui gâtoient les vignes, parce que ſa vigne étoit en fleurs ? &c. &c. Ou le livre a un ſens myſtérieux, ou il n'en a aucun pour nous ; & ſi ce n'eſt qu'une Paſtorale, il eſt bien évident qu'elle n'eſt pas de Salomon. (*M.* MARMONTEL.)

CAPACITÉ, HABILETÉ. *Synonymes.*

Capacité a plus de rapport à la connoiſſance des préceptes ; & *Habileté* en a davantage à leur application : l'une s'acquiert par l'étude ; & l'autre, par la pratique.

Qui a de la *Capacité*, eſt propre à entreprendre. Qui a de l'*Habileté*, eſt propre à réuſſir.

Il faut de la *Capacité*, pour commander en chef ; & de l'*Habileté*, pour commander à propos. *Voyez* HABILE, CAPABLE. *Syn.* (*L'abbé* GIRARD.)

* CARACTÈRE. ſ. m. (¶ Ce mot vient du grec χαρακτὴρ (marque imprimée, forme diſtinctive), qui eſt formé du verbe χαράσσειν (graver, imprimer). Ce mot ſignifie, en général, ce qui conſtitue la nature des êtres d'une manière diſtinctive & propre à chacun. Mais on s'eſt élevé à cette notion en partant d'abord d'une autre moins générale & plus matérielle, qui tient plus immédiatement au ſens étymologique : *Caractère*, marque ou figure tracée ſur du papier, ſur du métal, ſur la pierre, ou ſur toute autre matière, avec le ciſeau, le burin, le pinceau, la plume, ou autre inſtrument, pour être le ſigne diſtinctif de quelque choſe.

On donne ſpécialement le nom de *Caractères* aux ſignes établis de convention pour repréſenter d'une manière ſenſible les objets de la penſée.) (*M.* BEAUZÉE.)

On peut réduire les différentes eſpèces de *Caractères* à trois principales ; ſavoir les *Caractères littéraux*, les *Caractères numéraux*, & les *Caractères d'abréviation.*

On entend par *Caractère littéral*, [& il ne doit être queſtion ici que de cette eſpèce] une lettre de l'alphabet, propre à indiquer quelque ſon articulé.

Les *Caractères littéraux* peuvent ſe diviſer, eu égard à leur nature & à leur uſage, en *nominaux* & en *emblématiques.*

Les *Caractères nominaux* ſont ce que l'on appelle proprement des *Lettres*, qui ſervent à écrire les noms des choſes.

Les *Caractères emblématiques* ou *ſymboliques* expriment les choſes mêmes, & les perſonnifient en quelque ſorte, & repréſentent leur forme : tels ſont les hiéroglyphes des anciens égyptiens. (*M.* D'ALEMBERT.)

Suivant Hérodote, les égyptiens avoient deux ſortes de *Caractères* ; les uns ſacrés, les autres populaires : les ſacrés étoient des hiéroglyphes ou ſymboles ; ils s'en ſervoient dans leur Morale, leur Politique, & ſurtout dans les choſes qui avoient rapport à leur fanatiſme & à leur ſuperſtition. Les monuments où on voit le plus d'hiéroglyphes, ſont les obéliſques. Diodore de Sicile (*Liv.* III.) dit que de ces deux ſortes de *Caractères*, les populaires, & les ſacrés ou hiéroglyphes, ceux-ci n'étoient entendus que des prêtres. *Voyez* HIÉROGLYPHE, SYMBOLE. (*M.* DU MARSAIS.)

Les *Caractères littéraux* peuvent encore ſe diviſer, eu égard aux différentes nations chez leſquelles ils ont pris naiſſance & où ils ſont en uſage, en *Caractères grecs*, *Caractères hébraïques*, *Caractères romains*, &c. [C'eſt vraiment alors que les lettres doivent être nommées *Caractères*, parce dans chaque nation elles ont une forme & une figure déterminée, qui les diſtingue des lettres des autres nations.]

Le *Caractère* dont on ſe ſert aujourdhui communément par toute l'Europe, eſt le *Caractère latin* des anciens.

Le *Caractère latin* ſe forma du *grec* ; & celui-ci, du *phénicien* que Cadmus apporte en Grèce.

Le *Caractère phénicien* étoit le même que celui de l'ancien hébreu, qui ſubſiſta juſqu'au temps de la captivité de Babylone ; après quoi l'on fit uſage de celui des aſſyriens, qui eſt l'hébreu dont on ſe ſert à préſent, l'ancien ne ſe trouvant que ſur quelques médailles hébraïques, appelées communément *Médailles ſamaritaines.*

Poſtel & d'autres prouvent qu'outre le phénicien, le *Caractère chaldéen*, le *ſyriaque*, & l'*arabe*, étoient pareillement dérivés de l'ancien hébreu.

Les françois furent les premiers qui admirent les *Caractères latins*, avec l'office latin de S. Grégoire. L'uſage des *Caractères gothiques*, inventés par Ulfilas, fut aboli dans un Synode provincial, qui ſe tint en 1091 à Léon, ville d'Eſpagne ; & l'on établit en leur place les *Caractères latins.*

Les Médailliſtes obſervent que le *Caractère grec* qui ne conſiſte qu'en lettres majuſcules, a conſervé ſon uniformité ſur toutes les médailles juſqu'au temps de Gallien ; on n'y trouve aucune altération dans le tour ou la figure du *Caractère*, quoiqu'il y ait pluſieurs changements conſidérables tant dans l'uſage que dans la prononciation. Depuis le temps de Gallien, il paroît un peu plus foible & plus rond. Dans l'eſpace de temps qui s'écoula entre le règne de Conſtantin & celui de Michel, qui fut environ de 500 ans, on ne trouve que des *Caractères latins.* Après Michel, les *Caractères grecs* recommencèrent à être en uſage ; mais depuis ce temps, ils reçurent des altérations, ainſi que le langage, qui ne fut alors qu'un mélange de grec & de latin. *Voyez* GREC.

Les médailles latines conſervèrent leurs *Caractères* & leur langue juſqu'à la tranſlation du ſiège de l'Empire à Conſtantinople. Vers le temps de

Décius, le *Caractère* commença à s'altérer & à perdre de sa rondeur & de sa beauté: on la lui rendit quelque temps après, & il subsista d'une manière passable jusqu'au temps de Justin; il tomba ensuite dans la dernière barbarie, dont nous venons de parler, sous le règne de Michel; ensuite il alla toujours de pis en pis, jusqu'à ce qu'enfin il dégénérât en gothique. Ainsi, plus le *Caractère* est rond & mieux il est formé, plus l'on peut assurer qu'il est ancien. (*M.* DIDEROT.)

La diversité des *Caractères* dont se servent les différentes nations pour exprimer la même idée, est regardée comme un des plus grands obstacles qu'il y ait au progrès des Sciences: aussi quelques auteurs, pensant affranchir le genre humain de cette servitude, ont proposé des plans de *Caractères*, qui pussent être universels & que chaque nation pût lire dans sa langue. On voit bien qu'en ce cas, ces sortes de *Caractères* doivent être *réels* & non *nominaux*, c'est à dire, exprimer des choses, & non pas des sons, comme les *Caractères* communs.

Aussi chaque nation auroit retenu son propre langage, & cependant auroit été en état d'entendre celui d'une autre sans l'avoir appris, en voyant simplement un *Caractère* réel ou universel, qui auroit la même signification pour tous les peuples, quels que puissent être les sons dont chaque nation se serviroit pour l'exprimer dans son langage particulier: par exemple, en voyant le *Caractère* destiné à signifier *Boire*, un anglois auroit dit *to drink;* un françois, *boire;* un latin, *bibere;* un grec, πίνειν; un allemand, *trincken*; & ainsi des autres; de même qu'en voyant un cheval, chaque nation en exprime l'idée à sa manière, mais toutes entendent le même animal.

Il ne faut pas s'imaginer que ce *Caractère* réel soit une chimère. Les chinois & les japonois ont déja, dit-on, quelque chose de semblable: ils ont un *Caractère* commun, que chacun de ces peuples entend de la même manière dans leurs différentes langues, quoiqu'ils prononcent avec des sons ou des mots tellement différents, qu'ils n'entendent pas la moindre syllabe les uns des autres quand ils parlent.

Les premiers essais, & même les plus considérables que l'on ait faits en Europe pour l'institution d'une langue universelle ou philosophique, sont ceux de l'évêque Wilkins & de Dalgarme: cependant ils sont demeurés sans aucun effet.

M. Leibnitz a eu quelques idées sur le même sujet. Il pense que Wilkins & Dalgarme n'avoient pas rencontré la vraie méthode. M. Leibnitz convenoit que plusieurs nations pourroient s'entendre avec les *Caractères* de ces deux auteurs: mais, selon lui, ils n'avoient pas attrapé les véritables *Caractères réels*, que ce grand philosophe regardoit comme l'instrument le plus fin dont l'esprit humain pût se servir, & qui devoit, dit-il, extrêmement faciliter, & le raisonnement, & la mémoire, & l'invention des choses.

Suivant l'opinion de M. Leibnitz, ces *Caractères* devoient ressembler à ceux de l'Algèbre, qui sont effectivement fort simples, quoique très-expressifs, sans avoir rien de superflu ni d'équivoque, & dont au reste toutes les variétés sont raisonnées.

Le *Caractère réel* de l'évêque Wilkins fut bien reçu de quelques savants. M. Hook le recommande, après en avoir pris une exacte connoissance & en avoir fait lui-même l'expérience: il en parle comme du plus excellent plan que l'on puisse se former sur cette matière; & pour engager plus efficacement à cette étude, il a eu la complaisance de publier en cette langue quelques-unes de ses découvertes.

M. Leibnitz dit qu'il avoit en vûe un *Alphabet des pensées humaines*, & même qu'il y travailloit, afin de parvenir à une langue philosophique: mais la mort de ce grand philosophe empécha son projet de venir à maturité.

M. Lodwic nous a communiqué, dans les *Transactions philosophiques*, un plan d'un *Caractère universel* d'une autre espèce. Il devoit contenir une énumération de tous les sons ou lettres simples, usités dans une langue quelconque; moyennant quoi, on auroit été en état de prononcer promptement & exactement toutes sortes de langues, & de décrire, en les entendant simplement prononcer, la prononciation d'une langue quelconque que l'on auroit articulée; de manière que les personnes non accoutumées à cette langue, quoiqu'elles ne l'eussent jamais entendu prononcer par d'autres, auroient pourtant été en état sur le champ de la prononcer exactement: enfin ce *Caractère* auroit servi comme d'étalon ou de modèle pour perpétuer les sons d'une langue quelconque.

Dans le *Journal littéraire* de l'année 1720, il y a aussi un projet d'un *Caractère universel*. L'auteur, après avoir répondu aux objections que l'on peut faire contre la possibilité de ces plans ou de ces projets en général, propose le sien. Il prend pour *Caractères* les chiffres arabes ou les figures numériques communes: les combinaisons de ces neuf *Caractères* peuvent suffire à l'expression distincte d'une incroyable quantité de nombres, & par conséquent à celle d'un nombre de termes beaucoup plus grand que nous n'en avons besoin pour signifier nos actions, nos biens, nos maux, nos devoirs, nos passions, *&c.* Par là on sauve à la fois la double incommodité de former & d'apprendre de nouveaux *Caractères*, les figures arabes ou les chiffres de l'Arithmétique ordinaire ayant déja l'universalité que l'on demande.

Mais ici la difficulté est bien moins d'inventer les *Caractères* les plus simples, les plus aisés, & les plus commodes, que d'engager les différentes nations à en faire usage; elles ne s'accordent, dit M. de Fontenelle, qu'à ne pas entendre leurs intérêts communs. (*M.* D'ALEMBERT.)

CARACTÈRE, (*Poésie.*) Le *Caractère* dans les personnages qu'un poète dramatique introduit sur la

ſcène, eſt l'inclination ou la paſſion dominante qui éclate dans toutes les démarches & les diſcours de ces perſonnages, qui eſt le principe & le premier mobile de toutes leurs actions; par exemple, l'ambition dans Céſar, la jalouſie dans Hermione, la probité dans Burrhus, l'avarice dans Harpagon, l'hypochriſie dans Tartufe, *&c.*

Les *Caractères* en général ſont les inclinations des hommes conſidérés par rapport à leurs paſſions. Mais comme parmi ces paſſions il en eſt qui ſont en quelque ſorte attachéesà l'humanité, & d'autres qui varient ſelon les temps & les lieux, ou les uſages propres à chaque nation; il faut auſſi diſtinguer des *Caractères généraux*, & des *Caractères particuliers.*

Dans tous les ſiècles & dans toutes les nations, on trouvera des princes ambitieux qui préferent la gloire à l'amour; des monarques à qui l'amour a fait négliger le ſoin de leur gloire; des héroïnes diſtinguées par la grandeur d'ame, telles que *Cornélie*, *Andromaque*; & des femmes dominées par la cruauté & la vengeance, comme *Athalie* & *Cléopâtre* dans *Rodogune;* des miniſtres fidèles & vertueux, & de lâches flatteurs: de même dans la vie commune qui eſt l'objet de la Comédie, on rencontre partout & en tout temps des jeunes gens étourdis & libertins, des valets fourbes & menteurs, des vieillards avares & fâcheux, des riches inſolents & ſuperbes. Voilà ce qu'on appelle *Caractères généraux.*

Mais parce qu'en conſéquence des uſages établis dans la ſociété, ces *Caractères* ne ſe produiſent pas ſous les mêmes formes dans tous les pays, & qu'une paſſion qui eſt la même en ſoi, varie d'un ſiècle à l'autre, n'agit pas aujourdhui comme elle faiſoit il y a deux ou trois mille ans chez les grecs & chez les romains où les errements étoient compaſſés ſur leurs uſages, & que dans le même ſiècle elle n'agit pas à Londres comme à Rome, ni à Paris comme à Madrid; il en réſulte des *Caractères particuliers*, communs toutefois à chaque nation.

Enfin parce que dans une même nation les uſages varient encore non ſeulement de la Ville à la Cour, d'une ville à une autre ville, mais même d'une ſociété à une autre, d'un homme à un autre homme; il en naît une troiſième eſpèce de *Caractère* auquel on donne proprement ce nom, & qui, dominant dans une pièce de théâtre, en fait ce que nous appellons une *pièce de caractère*, genre dont M. Riccoboni attribue l'invention aux françois: tels ſont le *Miſanthrope*, le *Joueur*, le *Glorieux*, &c.

Il faut de plus obſerver qu'il y a certains ridicules attachés à un climat, à un temps, qui dans d'autres climats & dans d'autres temps ne formeroient plus un *Caractère.* Tels ſont les *Précieuſes Ridicules*, & les *Femmes Savantes* de Molière, qui n'ont plus en France le même ſel que dans leur nouveauté, & qui n'auroient aucun ſuccès en Angleterre, où les ſingularités que frondent ces pièces n'ont jamais dominé.

Le *Caractère* dans ce dernier ſens n'eſt donc autre choſe qu'une paſſion dominante qui occupe tout à la fois le cœur & l'eſprit: comme l'ambition, l'amour, la vengeance, dans le tragique; l'avarice la vanité, la jalouſie, la paſſion du jeu, dans le comique. L'on peut encore diſtinguer les *Caractères ſimples* & *dominants*, tels que ceux que nous venons de nommer, d'avec les *Caractères acceſſoires*, qui leur ſont comme ſubordonnés. Ainſi, l'ambition eſt ſoupçonneuſe, inquiète, inconſtante dans ſes attachements, qu'elle noue ou rompt ſelon ſes vûes; l'amour eſt vif, impétueux, jaloux, quelquefois cruel; la vengeance a pour compagnes la perfidie, la duplicité, la colère, & la cruauté: de même la défiance & la léſine accompagnent ordinairement l'avarice; la paſſion du jeu entraîne après elle la prodigalité dans la bonne fortune, l'humeur & la bruſquerie dans les revers; la jalouſie ne marche guère ſans la colère, l'impatience, les outrages; & la vanité eſt fondée ſur le menſonge, le dédain, & la fatuïté. Si le *Caractère ſimple* & principal eſt ſuffiſant pour conduire l'intrigue & remplir l'action, il n'eſt pas beſoin de recourir aux *Caractères acceſſoires*: mais ſi ces derniers ſont naturellement liés au *Caractère principal*, on ne ſauroit les en détacher ſans l'eſtropier.

M. Riccoboni, dans ſes *Obſervations ſur la Comedie*, prétend que la manière de bien traiter le *Caractère*, eſt de ne lui en oppoſer aucun autre qui ſoit capable de partager l'intérêt & l'attention du ſpectateur. Mais rien n'empêche qu'on ne faſſe contraſter les *Caractères;* & c'eſt ce qu'obſervent les bons auteurs: par exemple, dans *Britannicus*, la probité de *Burrhus* eſt en oppoſition avec la ſcélérateſſe de *Narciſſe;* & la crédule confiance de *Britannicus*, avec la diſſimulation de *Néron.*

Le même auteur obſerve qu'on peut diſtinguer les *pièces de Caractère* des *comédies de Caractère mixte;* & par celles-ci il entend celles où le poète peut ſe ſervir d'un *Caractère principal*, & lui aſſocier d'autres *Caractères ſubalternes:* c'eſt ainſi qu'au *Caractère du Miſanthrope*, qui fait le *Caractère dominant* de ſa fable, Molière a ajouté ceux d'*Araminte* & de *Célimene*, l'une coquette, & l'autre médiſante, & ceux des petits-maîtres, qui ne ſervent tous qu'à mettre plus en évidence le *Caractère* du Miſanthrope. Le poète peut encore joindre enſemble pluſieurs *Caractères*, ſoit *principaux* ſoit *acceſſoires*, ſans donner à aucun d'eux aſſez de force pour le faire dominer ſur les autres; tels ſont l'*École des maris*, l'*École des femmes*, & quelques autres comédies de Molière.

C'eſt une queſtion de ſavoir ſi l'on peut & ſi l'on doit, dans le comique, charger les *Caractères* pour les rendre plus ridicules. D'un côté il eſt certain qu'un auteur ne doit jamais s'écarter de la nature, ni la faire grimacer: d'un autre côté il n'eſt pas moins évident que dans une comédie on doit peindre

dre le ridicule, & même fortement : or il ſemble qu'on n'y ſauroit mieux réuſſir qu'en raſſemblant le plus grand nombre de traits propres à le faire connoître, & par conſéquent qu'il eſt permis de charger les *Caractères*. Il y a en ce genre deux extrémités vicieuſes ; & Molière a connu mieux que perſonne le point de perfection qui tient le milieu entr'elles : ſes *Caractères* ne ſont ni ſi ſimples que ceux des anciens, ni ſi chargés que ceux de nos contemporains. La ſimplicité des premiers, qui n'eſt point un défaut en ſoi, n'auroit cependant pas été du goût du ſiècle de Molière : mais l'affectation des modernes, qui va juſqu'à choquer la vraiſemblance, eſt encore plus vicieuſe. Qu'on caractériſe les paſſions fortement, à la bonne heure ; mais il n'eſt jamais permis de les outrer.

Enfin une qualité eſſencielle au *Caractère*, c'eſt qu'il ſe ſoutienne ; & le poème eſt d'autant plus obligé d'obſerver cette règle, que dans le tragique ſes *Caractères* ſont, pour ainſi dire, tous donnés par la fable ou l'hiſtoire.

Aut famam ſequere, aut ſibi convenientia finge,

dit Horace.

Dans le comique il eſt maître de ſa fable, & doit y diſpoſer tout de manière que rien ne s'y démente, & que le ſpectateur y trouve à la fin comme au premier acte les perſonnages introduits, guidés par les mêmes vûes, agiſſant par les mêmes principes, ſenſibles aux mêmes intérêts, en un mot les mêmes qu'ils ont paru d'abord.

Servetur ad imum
Qualis ab incepto proceſſerit, & ſibi conſtet.

Horace, *Art. poët.*

(*L'abbé* Mallet.)

Caractère, (*Beaux-Arts.*) C'eſt ce qui conſtitue le propre d'une choſe, & qui la diſtingue des autres choſes de la même eſpèce.

Les beaux-arts, qui préſentent à notre réflexion les objets viſibles & inviſibles de la nature, doivent déſigner chacun d'eux, de manière qu'on connoiſſe à quel genre il appartient & par quelle propriété il ſe diſtingue de tout autre objet de ſon eſpèce. Le talent de démêler avec préciſion les traits caractériſtiques, fait donc une des parties capitales de l'art. Le peintre doit donner à chaque partie viſible de l'objet le *Caractère* du genre, & même le *Caractère* individuel, lorſqu'il eſt queſtion de portraits ; & chaque artiſte en doit ſavoir faire autant à ſa manière.

Il faut pour cet effet qu'il ſoit doué d'un eſprit d'obſervation très-pénétrant ; qu'il ait à l'égard des objets viſibles, ce qu'on nomme le *coup-d'œil du peintre* ; & qu'à l'imitation de ce dernier, il ſache ſaiſir rapidement les traits eſſenciels d'un objet, & les exprimer avec vérité. C'eſt dans cette habileté que ſemble conſiſter le génie propre aux beaux-arts ; le don de bien ſaiſir les *Caractères* eſt peut-être la marque la plus sûre du génie d'un artiſte.

Parmi la grande variété d'objets dont les beaux-arts s'occupent, les *Caractères* des êtres penſants ſont, ſans contredit, ceux qui intéreſſent davantage. L'expreſſion des *Caractères* moraux eſt la plus importante partie de l'art, & c'eſt en particulier le premier talent du poète. Dans les principaux genres de Poéſie, l'Épopée & le Drame, ce ſont les *Caractères* des perſonnages qui forment la partie eſſencielle du poème. Sont-ils bien deſſinés ? ils nous mettent en état de lire dans le cœur des hommes, de preſſentir l'impreſſion des objets extérieurs ſur eux, de prévoir leurs ſentiments, leurs réſolutions, & de connoître diſtinctement les reſſorts qui les font agir. Les *Caractères* ſont proprement le portrait de l'ame, l'objet réel, dont le portrait du corps n'eſt que l'ombre. Le poète qui ſait tracer avec exactitude & avec force les *Caractères* moraux, nous enſeigne à connoître les hommes, & en même temps à nous bien connoître nous-mêmes. Mais l'effet que des *Caractères* bien deſſinés ſont ſur les facultés de notre ame, ne ſe borne pas à cette connoiſſance. Car de même que nous partageons la douleur des perſonnes affligées, nous reſſentons auſſi tous les autres ſentiments, dès qu'on les exprime vivement & dans le vrai. Toute repréſentation forte de l'état d'une ame, nous fait éprouver auſſi ſenſiblement ce qui ſe paſſe en elle, que ſi la choſe ſe paſſoit en nous-mêmes. Par là, les penſées & les ſentiments des autres deviennent en quelque manière des modifications de notre propre être ; nous devenons impétueux avec Achille, prévoyants avec Ulyſſe, & intrépides avec Hector.

Les poètes peuvent donc, à l'aide des *Caractères* qu'ils choiſiſſent, exercer un très-grand empire ſur les cœurs. Les perſonnages qui ont notre approbation nous touchent le plus fortement. Nous raſſemblons toutes nos forces, pour éprouver les mêmes ſentiments que l'on nous dépeint dans ceux dont le *Caractère* nous a charmés. Ceux qui nous déplaiſent, au contraire, excitent en nous une forte averſion ; parce qu'étant, pour ainſi dire, néceſſités de reſſentir auſſi leur ſituation, il s'élève en nous-mêmes un combat intérieur qui nous les rend déſagréables.

La principale attention du poète épique ou dramatique doit par conſéquent s'attacher aux *Caractères*, de ſes perſonnages. Pour ſe haſarder dans ces deux genres, il faut bien connoître les hommes. Le poète épique a la facilité de développer en entier le *Caractère* de ſes principaux perſonnages, par le nombre & la diverſité des évènements, des incidents, & des perſonnes que l'étendue de ſon action lui permet d'introduire ; le poème dramatique au contraire, dont l'action eſt reſtreinte à un objet précis, ne peut peindre le *Caractère* des hommes que par quelques traits ſinguliers de leurs vertus, de leurs vices, ou de leurs paſſions. Il eſt rarement poſſible, dans un temps auſſi court que celui auquel l'action du drame eſt bornée, & dans un évène-

ment unique, de faire connoître le *Caractère* entier d'un personnage.

Il y a des gens qui, dans leur manière d'agir & de penser, ne marquent aucun *Caractère* décidé. Ce sont des girouettes qui sont indifférentes à toutes les positions, & qui se laissent aller à toutes les impulsions. Il semble qu'il n'y a point en eux de force interne capable de sentir, de se déterminer, & d'opérer. Ils voient arriver les évènements sans s'y intéresser : ils n'en éprouvent qu'une impression foible & momentanée, qui s'efface dès que la cause cesse d'agir. Ces êtres automates ne sont d'aucun usage en Poésie. Le poète cherche des personnages dont la façon de penser & d'agir ait quelque chose de remarquable & de saillant; qui soient dominés par quelques passions; qui ayent un tour d'esprit, une manière de sentir à eux; en sorte qu'à chaque occasion ce qui constitue l'essenciel du *Caractère* se fasse remarquer.

De tels personnages, placés dans diverses circonstances & liés entr'eux par différentes relations, sont l'ame de ces ouvrages de l'art qui consistent en actions, & particulièrement du poème épique. Au moyen de ces personnages, une action très-simple peut devenir intéressante. Ils y répandent un agrément, que ni l'intrigue ni la multiplicité des évènements & des incidents ne sauroit compenser. Pour se convaincre de la vérité de cette remarque, il n'y a qu'à considérer la plupart des tragédies grèques; malgré la grande simplicité du plan, elles intéressent infiniment par les *Caractères*. On pourroit réduire en deux lignes tout le sujet du *Promethée* d'Eschyles; cette tragédie n'en est pas moins du plus grand intérêt. Parmi les ouvrages modernes, le voyage sentimental de Sternes est une preuve bien évidente que les évènements les plus ordinaires, les faits les plus communs, peuvent acquérir le plus haut degré d'intérêt par les *Caractères* des personnages. Quand on n'écrit que pour des enfants ou pour des têtes foibles, on fera fort bien de chercher à les amuser par une foule d'évènements singuliers & d'aventures romanesques; mais quiconque compose pour des hommes, doit s'attacher par préférence aux *Caractères*. Cette règle concerne également le peintre en histoire. S'il n'est pas flatté d'obtenir les suffrages du vulgaire, il ne fera pas consister le mérite de son ouvrage dans l'étendue de l'invention, ni dans le nombre des figures ou des groupes, mais dans la force & la variété des *Caractères*. Pourvu qu'un poète épique ou dramatique sache bien saisir & présenter les *Caractères*, avec les diverses nuances qui dépendent de l'éducation, des mœurs du siècle, & d'autres circonstances personnelles, il possède la partie essencielle de son art; tout évènement peut lui suffire; chaque situation sera assez propre à développer ses *Caractères*, ou du moins il ne lui faut qu'un effort très-médiocre d'imagination pour inventer le tissu d'une fable qui rende ce développement plus intéressant.

Tout *Caractère* peut servir au poète, pourvu qu'il ait ces trois qualités ; 1°. d'être bien décidé; 2°. d'être psychologiquement bon, c'est à dire, d'être vrai; & existant dans la nature ; 3°. de n'être pas de la classe la plus commune. Mais que le poète se garde de *Caractères* faits à plaisir; ces êtres d'imagination n'intéressent point. Prêter aux mêmes personnages, selon les occurrences, tantôt de bons, tantôt de mauvais sentiments ; les faire agir ici avec dignité, là avec bassesse; ce n'est pas tracer des *Caractères*. Celui qui connoitroit parfaitement le *Caractère* d'un homme, seroit en état de prédire ses sentiments, ses actions, & tous ses comportements dans chaque cas déterminé. Car les parties intégrantes du *Caractère*, s'il est permis de s'exprimer ainsi, renferment les raisons de chaque action, de chaque volition. Toutes les impulsions de l'ame prises ensemble, chacune selon sa mesure déterminée, chacune modifiée par le tempérament de la personne, par son éducation, par ses lumières, par l'esprit de son état & de son siècle, composent le *Caractère* de l'homme, qui décide de sa façon de sentir & d'agir. Un personnage dont les sentiments, les discours, les actions, ne s'expliquent point par le *Caractère* qu'il a annoncé, ou qui n'indiquent point ce *Caractère* inconnu jusque là; un tel personnage n'a point de *Caractère* réel ; il agit au hazard, & ce n'est que fortuïtement qu'il se détermine. Il en est des forces de l'ame comme de celles du monde visible : on doit y supposer un rapport très-précis d'égalité entre l'effet & sa cause. Un guerrier toujours prêt à se battre seul contre une troupe nombreuse, qui met en déroute des armées entières, exprime très-mal le *Caractère* de la plus haute valeur. C'est un être fantastique, qui n'a de réalité que dans l'imagination déréglée du poète. De même si dans un roman l'on nous peint un héros qui partout où il porte ses pas répand des dons avec une profusion royale, qui enrichit des familles entières; ces actes de générosité ne nous touchent que bien foiblement, parce que nous ne voyons point la source où le héros puise. Comme les vrais miracles sont ce qu'il y a de moins merveilleux pour nous, parce que nous n'avons aucune notion des forces qui les opèrent; il en faut dire autant de tout acte des forces de l'homme, dont rien n'indiqueroit la possibilité & la raison.

Il est donc très-essenciel que le poète évite d'attribuer, à ses personnages, de l'arbitraire, du romanesque, ou du gigantesque. Ces choses ne se trouvent dans aucun *Caractère*. Si le peintre est astreint à suivre la nature, s'il doit, non seulement ne donner à chaque arbre que l'espèce de fleurs & de fruits qui lui est propre, mais encore ne les point placer arbitrairement ailleurs qu'aux endroits où la nature les produit; le poète doit s'imposer la même règle dans les actions de ses personnages : elles sont des effets aussi naturels du *Caractère*, que les fleurs & les fruits le sont de la nature particulière de l'arbre.

Il ne suffit pas même que chaque sentiment,

chaque discours, chaque action ait une vérité générale de *Caractère*; il faut encore que tout ait la nuance précise qui répond aux modifications individuelles du personnage : car nul homme n'a simplement le *Caractère* général d'un certain genre. Le poète ne doit pas imiter ces anciens livres de chevalerie, où tous les héros n'ont qu'une même bravoure ; il doit prendre ici Homère pour son modèle. Autre est la valeur d'Achille, autre celle d'Hector, autre celle d'Ajax, & autre encore celle de Diomède. Comme à l'ongle seul on reconnoît le lion, qu'aussi à chaque discours on reconnoisse le personnage, puisque tout ce qui lui est personnel contribue à déterminer son *Caractère* précis.

Trois genres différents de circonstances concourent à modifier le *Caractère*. D'abord la nation & le siècle ; ensuite l'âge, la manière de vivre, & le rang ; enfin le génie, le tempérament, en un mot l'individuel : l'influence de ces trois causes doit donc se faire sentir toutes les fois que le *Caractère* se développe. Il est par conséquent bien difficile de tracer des *Caractères* exacts, lorsqu'on choisit ses personnages dans des siècles reculés, & chez des nations peu connues. Ossian dépeignoit des personnes de son temps, de sa nation, de son rang, & en partie même de sa propre maison ; il lui étoit aisé de mettre beaucoup de justesse dans ses *Caractères*. Homère encore a pris ses personnages dans un siècle peu éloigné du sien, & chez une nation qui ne lui étoit pas étrangère. Virgile n'a pas eu cet avantage ; & l'on apperçoit déja sensiblement dans l'*Éneïde*, que le poète n'a pas pu saisir tout à fait le siècle, les mœurs, & l'état de ses personnages. L'auteur de la *Noachide*, ayant placé l'action dans des temps si reculés & dont les mœurs s'éloignent si fort des nôtres, a eu besoin de la plus grande circonspection. Il a néanmoins été très-heureux dans ses *Caractères*; & même lorsqu'il insère à dessein dans son poème des évènements des siècles postérieurs, il a su leur donner le vernis de l'époque où il les place. Klopstock est pareillement admirable dans l'art de saisir les mœurs & la façon de penser du siècle de sa *Messiade*.

De grandes actions épiques, qui embrassent plusieurs personnages distingués, exigent aussi une grande variété dans les *Caractères*. Mais cette variété ne doit pas simplement résulter de la diversité essencielle du *Caractère*, telle qu'on la trouve, par exemple, dans l'*Iliade*, entre Achille, Nestor, & Ulysse, qui n'ont pas un seul trait de conformité ; il faut encore que des *Caractères*, essenciellement les mêmes, soient diversifiés par d'agréables nuances qui tirent leur origine de l'âge, du génie, du tempérament, ou d'autres modifications accidentelles des différents personnages.

Ceux qui diffèrent dans les principaux traits sont d'un grand usage, lorsqu'en rapprochant dans d'égales conjonctures des *Caractères* opposés, on les fait contraster. Ce contraste fait ressortir chaque *Caractère* avec d'autant plus de force, qu'on place un sournois à côté d'un homme franc & ouvert ; un téméraire, un emporté, à côté d'un homme prévoyant & circonspect: il n'est pas douteux que toutes les démarches de l'un frapperont d'autant plus, qu'on les comparera aux procédés de l'autre.

Une observation qui n'est pas à négliger ici, c'est qu'il est très-avantageux d'introduire quelque personnage qui appuye ou qui dirige notre jugement sur la conduite des principaux acteurs. Quand, par exemple, dans un des moments les plus intéressants, les premiers personnages sont tous agités par des passions violentes, il est bon qu'il y en ait d'autres qui conservent assez de sang froid pour juger sainement & avec sagacité de ce qui se passe sous leurs yeux. En effet, jamais les décisions de la raison n'agissent avec plus de force sur nous, que lorsque nous la voyons contraster avec une admiration outrée ou avec une aversion violente. Dans le *Richard* de Shakespéar, quand tous les personnages, excités par les fureurs de ce tyran, sont animés contre lui de l'horreur la plus véhémente, il ne manque qu'un homme de sens rassis qui ajoûte à l'impression que l'émotion des autres fait sur nous, par l'énergie impartiale & réfléchie avec laquelle il prononceroit son jugement.

Au reste, par ce que nous venons de dire du contraste des *Caractères*, & en particulier du contraste des passions avec la raison, nous ne prétendons pas insinuer que chaque *Caractère* doive être accompagné de son opposé, comme un corps l'est de son ombre : cela sentiroit la gêne & l'affectation. On peut introduire des *Caractères* sans les faire contraster par d'autres, & ceux qui contrastent ne doivent pas être inséparablement liés entre eux. Un poète judicieux saura ménager les contrastes, de manière qu'on n'y apperçoive ni art ni contrainte, & qu'ils ne soient employés qu'à donner plus de force & de vivacité aux impressions principales qu'on se propose de produire au moyen des *Caractères*.

Un des critiques modernes, qui se distingue le plus par la sagacité & la profondeur de ses richesses, veut que dans la Poésie dramatique on place le contraste, non dans l'opposition des *Caractères*, mais dans l'opposition du *Caractère* avec la situation de l'acteur. Il fait, à ce sujet, dans son excellent traité *de la Poésie dramatique*, plusieurs remarques très-fines & très-solides sur l'incongruïté des *Caractères* contrastés : mais au fond, ces réflexions ne tombent, ce me semble, que sur l'abus & l'excès de ces *Caractères*. Le poète doit, sans doute, placer ses personnages dans des situations qui, par leur variété & leur opposition, servent à développer & à mettre au grand jour leur *Caractère*; il doit également éviter d'affoiblir l'attention du spectateur pour l'un des principaux *Caractères*, en lui en opposant un autre également intéressant : mais cela n'empêche pas qu'il ne puisse contraster le principal *Caractère*, pour le faire ressortir avec plus de force, pourvu qu'il le fasse adroitement & d'une manière judicieuse.

Quelques critiques, & de ce nombre est *Shafftesbury*, ont soutenu qu'il falloit exclure du Drame & de l'Épopée tout *Caractère* parfait. Si on l'entend d'un degré de perfection qui soit au dessus de la nature humaine, il seroit absurde sans doute d'assigner un tel *Caractère* à un simple homme. Mais pourquoi ne seroit-il pas permis d'attribuer à un personnage la plus haute perfection que l'humanité comporte? La crainte qu'un tel *Caractère* ne fût pas assez intéressant, parce qu'il empêcheroit le jeu des passions, n'est rien moins que bien fondée. Supposons qu'un poète choisisse la mort de Socrate pour le sujet de son drame : s'il ne veut pas s'écarter de la vérité historique, il ne prêtera à Socrate, dans toute l'action, aucune foiblesse humaine; puisqu'en effet ce philosophe n'en montra point : mais la perfection de ce *Caractère* ne nuira pas à l'intérêt; on peut s'en convaincre par l'espèce de drame que Platon & Xénophon nous ont transmis sur cet évènement. Personne qui a des entrailles n'en peut soutenir la lecture, sans être vivement touché. On ne voit donc point par quelles raisons des *Caractères* parfaitement vertueux ne pourroient pas intéresser. Il ne faut pas sans doute les composer à plaisir : la perfection doit être l'effet de causes qui existent dans l'homme même. Il faut qu'on puisse voir de quels principes, de quelles forces de l'ame cette perfection tire son origine. Plutarque rapporte, dans la vie de Marc-Antoine, divers traits de grandeur d'ame & de jugement, qui semblent si peu résulter du *Caractère* d'Antoine, qu'on n'en conçoit point la possibilité. Ces faits peuvent être vrais; mais on ne conseilleroit pas à un poète de les narrer aussi cruement que Plutarque l'a fait : il faudroit premièrement avoir présenté Antoine sous une face qui pût rendre intelligible, la compatibilité de ces grands traits avec le méprisable *Caractère* de ce romain. Par la même raison, quand le poète voudra introduire un *Caractère* parfait, il doit le rendre vraisemblable, en déterminant les causes prochaines de sa possibilité. On ne l'en croiroit pas sur une simple possibilité métaphysique, & son héros n'intéresseroit plus.

On seroit tenté de croire que l'Épopée & le Drame n'ont été imaginés que dans la vûe d'exposer au grand jour les *Caractères* des hommes : il semble au moins qu'on ne pouvoit rien inventer de plus propre à ce but. Il s'en faut beaucoup que l'historien ait, à cet égard, la même facilité que le poète, de mettre ses lecteurs à portée d'entendre par eux-mêmes chaque discours, & d'être témoins de chaque circonstance d'un évènement. L'Épopée surtout a l'avantage de pouvoir, par la multiplicité des situations, développer parfaitement les *Caractères*, & de conduire ses personnages au dénouement de l'action

Per varios casus, per tot discrimina rerum.

Il n'y a que deux manières de tracer des *Caractères*. L'une, qui est la plus directe, c'est d'en faire une description immédiate, comme l'historien Salluste l'a fait : l'autre manière consiste à peindre indirectement les *Caractères* par les actions, les discours, les gestes, & les diverses situations des personnages; c'est la manière qui est propre à la Poésie, & qui a un avantage bien décidé sur la première. Celle-là ne nous donne qu'une description abstraite d'une chose que nous ne voyons point : celle-ci nous met la chose elle-même sous les yeux avec toutes ses déterminations individuelles, & substitue ainsi le sentiment réel à la simple réflexion. Elle nous fait connoître les hommes, comme si nous avions vécu de leur temps & avec eux.

On convient assez généralement qu'Homère surpasse tous les poètes épiques dans l'art de développer exactement le *Caractère* de ses personnages : il est même à présumer qu'aucun poète moderne, fût-il doué du même génie, ne pourroit l'égaler à cet égard. Dans les temps du père de la Poésie, les hommes agissoient avec plus de liberté; ils exprimoient chaque pensée, chaque sentiment, avec moins de réserve qu'on ne le fait aujourdhui. Non seulement nous nous sentons retenus par diverses espèces d'entraves qui empêchent l'esprit de prendre un libre essor, nous sommes encore affaissés sous le poids de la mode; nous n'osons nous montrer, ou parler, ou agir, que sur un ton de convention, dont nous souffrons que d'autres nous imposent la loi. Il est bien peu d'hommes libres qui n'agissent que d'après leur sentiment propre, & qui ayent le courage de ne prendre pour règle que leurs lumières & leur sens. Comment connoître l'homme de la nature & l'étendue de ses forces, dans un être resserré de tous les côtés?

Les peintres & les sculpteurs, qui sont également appelés à dessiner le *Caractère*, doivent surtout ressentir cette difficulté. Leur première étude seroit d'observer la nature; & cette nature n'ose plus se montrer dans les meilleures sociétés : là un homme dévoré de chagrin, doit affecter un air de contentement; là il est indécent de manifester au dehors ce qu'on sent au fond du cœur. Dans l'ancienne Grèce, où chaque citoyen se permettoit de paroître tel qu'il étoit, où nul autre ne lui servoit de modèle, il étoit aisé au dessinateur de lire chaque sentiment sur les visages & dans les gestes. Si les ouvrages des modernes n'ont plus dans ce genre la belle expression qu'on admire dans les antiques, c'est à cela sans doute, plus tôt qu'à une infériorité de génie, qu'il faut l'attribuer : c'est aussi la raison pourquoi les théâtres françois & allemands n'offrent presquerien de vraiment original, ni dans les *Caractères* ni dans la manière de les rendre. Si la chose est moins rare sur le théâtre anglois, c'est que l'anglois se gêne en effet moins qu'aucune autre nation moderne, & qu'il a moins de respect pour les usages reçus & pour les étiquettes établies. (*Cet article est tiré de la Théorie générale des Beaux-Arts, par M. Sulzer.*)

CARACTÉRISTIQUE, adj. pris sub. En général, il se dit de ce qui caractérise une chose ou une

personne, c'est à dire, de ce qui constitue son caractère, par lequel on en fait la distinction d'avec toutes les autres choses. *Voyez* Caractère.

Caractéristique est un mot dont on se sert particulièrement en Grammaire, pour exprimer la principale lettre d'un mot, qui se conserve dans la plupart de ses temps, de ses modes, de ses dérivés & composés.

La *Caracteristique* marque souvent l'étymologie d'un mot, & elle doit être conservée dans son orthographe, comme l'*r* est dans le mot de *course*, *mort*, &c.

Les *Caractéristiques* sont de grand usage dans la Grammaire grecque, particulièrement dans la formation des temps, parce qu'ils sont les mêmes dans les mêmes temps de tous les verbes de la même conjugaison, excepté le temps présent, qui a différentes *Caractéristiques*, & le futur, l'aöriste premier, le prétérit parfait, & le plus-que-parfait de la quatrième conjugaison, qui ont deux *Caractéristiques*. *Voyez* Temps, Verbe, Mode, *&c.* (L'*abbé* Mallet.)

*CAS. s. m. *Terme de Grammaire.* Ce mot vient du latin *casus*, chute. Rac. *cadere*, tomber. Les *Cas* d'un nom sont les différentes inflexions ou terminaisons de ce nom; l'on a regardé ces terminaisons comme autant de différentes chutes d'un même mot. L'imagination & les idées accessoires ont beaucoup de part aux dénominations, & à bien d'autres sortes de pensées; ainsi, ce mot *Cas* est dit ici dans un sens figuré & métaphorique. Le Nominatif, c'est à dire, la première dénomination, tombant, pour ainsi dire, en d'autres terminaisons, fait les autres *Cas* qu'on appelle *obliques*. *Nominativus sive rectus, cadens à suâ terminatione in alias, facit obliquos casus.* Prisc. *liv. V. de* Casu.

Ces terminaisons sont aussi appelées *Désinences*: mais ces mots *terminaison*, *désinence*, sont le *genre*; *Cas* est l'*espèce*, qui ne se dit que des noms; car les verbes ont aussi des terminaisons différentes, *j'aime*, *j'aimois*, *j'aimerai*, &c. Cependant on ne donne le nom de *Cas*, qu'aux terminaisons des noms, soit au singulier, soit au pluriel. *Pater*, *patris*, *patri*, *patrem*, *patre*; voilà toutes les terminaisons de ce mot au singulier, en voilà tous les *Cas*, en observant seulement que la première terminaison *pater*, sert également pour nommer & pour appeler.

Les noms hébreux n'ont point de *Cas*, ils sont souvent précédés de certaines prépositions qui en font connoître les rapports: souvent aussi c'est le sens, c'est l'ensemble des mots de la phrase qui, par le méchanisme des idées accessoires & par la considération des circonstances, donne l'intelligence des rapports des mots; ce qui arrive aussi en latin à l'égard des noms indéclinables, tels que *fas* & *nefas*, *cornu*, &c. *Voyez la Grammaire hebraïque de* Masclef, *tom. I. c. ij n. 6.*

Les grecs n'ont que cinq *Cas*, *Nominatif*, *Génitif*, *Datif*, *Accusatif*, *Vocatif*: mais la force de l'*Ablatif* est souvent rendue par le *Génitif*, & quelquefois par le *Datif*. *Ablativi formâ græci carent, non vi, quæ Genitivo & aliquando Dativo refertur.* Caninii Hellenismi, *Part. orat. p.* 87.

Les latins ont six *Cas*, tant au singulier qu'au pluriel, *Nominatif*, *Génitif*, *Datif*, *Accusatif*, *Vocatif*, *Ablatif*. Nous avons déja parlé de l'*Ablatif* & de l'*Accusatif*; il seroit inutile de répéter ici ce que nous disons en particulier de chacun des autres *Cas*, on peut le voir en leur rang.

Il suffira de dire ici un mot du nom de chaque *Cas*.

Le premier, c'est le *Nominatif*; il est appelé *Cas* par extension, & parce qu'il doit se trouver dans la liste des autres terminaisons du nom; il nomme, il énonce l'objet dans toute l'étendue de l'idée qu'on en a sans aucune modification; & c'est pour cela qu'on l'appelle aussi le *Cas direct*, *rectus*: quand un nom est au Nominatif, les grammairiens disent qu'il est *in recto*.

Le *Génitif* est ainsi appelé, parce qu'il est pour ainsi dire le fils aîné du Nominatif, & qu'il sert ensuite plus particulièrement à former les *Cas* qui le suivent; ils en gardent toujours la lettre caractéristique ou figurative, c'est à dire, celle qui précède la terminaison propre qui fait la différence des déclinaisons; par ex. *is*, *i*, *em* ou *im*, *e* ou *i*, sont les terminaisons des noms de la troisième déclinaison des latins au singulier. Si vous avez à décliner quelqu'un de ces noms, gardez la lettre qui précèdera *is* au Génitif: par ex. Nominatif *rex*, c'est à dire, *regs*, Génitif *reg-is*, ensuite *reg-i*, *reg-em*, *reg-e*, & de même au pluriel, *reg-es*, *reg-um*, *reg-ibus*. *Genitivus naturale vinculum generis possidet: nascitur quidem à Nominativo, generat autem omnes obliquos sequentes.* Prisc. *lib. V. de* Casu.

Le *Datif* sert à marquer principalement le rapport d'attribution, le profit, le dommage, par rapport à quoi, le pourquoi, *finis cui.*

L'*Accusatif* accuse, c'est à dire, déclare l'objet, ou le terme de l'action que le verbe signifie: on le construit aussi avec certaines prépositions & avec l'infinitif. *Voyez* Accusatif.

Le *Vocatif* sert à appeler; Priscien l'appelle aussi *salutatorius*: *vale Domine*, bon jour Monsieur, adieu Monsieur.

L'*Ablatif* sert à ôter avec le secours d'une préposition. Nous en avons parlé fort au long. *Voyez* Ablatif.

Il ne faut pas oublier la remarque judicieuse de Priscien: « Chaque *Cas*, dit-il, a plusieurs usages; » mais les dénominations se tirent de l'usage le plus » connu & le plus fréquent ». *Multas alias quoque & diversas unusquisque* Casus *habet significationes; sed à notioribus & frequentioribus acceperunt nominationem, sicut in aliis quoque multis hoc invenimus.* Prisc. *l. V. de* Casu.

Quand on dit de suite & dans un certain ordre toutes les terminaisons d'un nom, c'est ce qu'on ap-

pelle *Décliner* : c'eſt encore une Métaphore ; on commence par la premiere terminaiſon d'un nom, enſuite on deſcend, on décline, on va juſqu'à la dernière.

Les anciens grammairiens ſe ſervoient également du mot *Décliner*, tant à l'égard des noms qu'à l'égard des verbes : mais il y a long temps qu'on a conſacré le mot de *Décliner* aux noms, & que, lorſqu'il s'agit de verbes, on dit *Conjuguer*, c'eſt à dire ranger toutes les terminaiſons d'un verbe dans une même liſte, & tous de ſuite, comme ſous un même joug ; c'eſt encore une Métaphore.

Il y a en latin quelques mots qui gardent toujours la terminaiſon de leur première dénomination : on dit alors que ces mots ſont indéclinables ; tels ſont *fas*, *nefas*, *cornu* au ſingulier, *&c.* Ainſi, ces mots n'ont point de *Cas*.

Cependant quand ces mots ſe trouvent dans une phraſe ; comme lorſqu'Horace a dit, *fas atque nefas exiguo fine libidinum diſcernunt avidi*. L. I. od. xviij. 10. ; & ailleurs, *& peccare nefas, aut pretium eſt mori*. L. III. od. jv. 24. ; & Virgile, *jam cornu petat*. Ecl. jv. 57. *cornu ferit ille, caveto*. Ecl. jx. 25 : alors le ſens, c'eſt à dire, l'enſemble des mots de la phraſe fait connoitre la relation que ces mots indéclinables ont avec les autres mots de la même propoſition, & ſous quel rapport ils y doivent être conſidérés.

Ainſi, dans le premier paſſage d'Horace, je vois bien que la conſtruction eſt, *illi avidi diſcernunt fas & nefas*. Je dirai donc que *fas & nefas* ſont le terme de l'action ou l'objet de *diſcernunt*, &c. Si je dis qu'ils ſont à l'Accuſatif, ce ne ſera que par extenſion & par analogie avec les autres mots latins qui ont des *Cas*, & qui en une pareille poſition auroient la terminaiſon de l'Accuſatif. J'en dis autant de *cornu ferit* ; ce ne ſera non plus que par analogie qu'on pourra dire que *cornu* eſt là à l'Ablatif ; & l'on ne diroit ni l'un ni l'autre, ſi les autres mots de la langue latine étoient également indéclinables.

Je fais ces obſervations pour faire voir, 1°. que ce ſont les terminaiſons ſeules, qui par leur variété conſtituent les *Cas*, & doivent être appelées *Cas* : en ſorte qu'il n'y a point de *Cas*, ni par conſéquent de déclinaiſon, dans les langues où les noms gardent toujours la terminaiſon de leur première dénomination ; & que, lorſque nous diſons un *temple de marbre*, ces deux mots *de marbre*, ne ſont pas plus un Génitif que les mots latins *de marmore*, quand Virgile a dit, *templum de marmore*, Georg. L. III. 13, & ailleurs : ainſi, *à* & *de* ne marquent pas plus des *Cas* en françois que *par*, *pour*, *en*, *ſur*, &c. *Voyez* ARTICLE.

2°. Le ſecond point qui eſt à conſidérer dans les *Cas*, c'eſt l'uſage qu'on en fait dans les langues qui ont des *Cas*.

Ainſi, il faut bien obſerver la deſtination de chaque terminaiſon particulière : tel rapport, telle vûe de l'eſprit eſt marquée par tel *Cas*, c'eſt à dire, par telle terminaiſon.

Or ces terminaiſons ſuppoſent un ordre dans les mots de la phraſe, c'eſt l'ordre ſucceſſif des vûes de l'eſprit de celui qui a parlé ; c'eſt cet ordre, qui eſt le fondement des relations immédiates des mots, de leurs enchaînements, & de leurs terminaiſons. *Pierre bat Paul ; moi aimer toi*, &c. On va entendre ce que je veux dire.

Les *Cas* ne ſont en uſage que dans les langues où les mots ſont tranſpoſés, ſoit par la raiſon de l'harmonie, ſoit par le feu de l'imagination, ou par quelqu'autre cauſe.

Or quand les mots ſont tranſpoſés, comment puis-je connoitre leurs relations ?

Ce ſont les différentes terminaiſons, ce ſont les *Cas*, qui m'indiquent ces relations & qui, lorſque la phraſe eſt finie, me donnent le moyen de rétablir l'ordre des mots, tel qu'il a été néceſſairement dans l'eſprit de celui qui a parlé lorſqu'il a voulu énoncer ſa penſée par des mots : par exemple :

Frigidus agricolam ſi quando continet imber.
Virg. *Georg. I.* 259.

Je ne puis pas douter que lorſque Virgile a fait ce vers, il n'ait joint dans ſon eſprit l'idée de *frigidus* à celle d'*imber* ; puiſque l'un eſt le ſubſtantif, & l'autre l'adjectif. Or le ſubſtantif & l'adjectif ſont la choſe même ; c'eſt l'objet conſidéré comme tel : ainſi, l'eſprit ne les a point ſéparés.

Cependant voyez combien ici ces deux mots ſont éloignés l'un de l'autre : *frigidus* commence le vers, & *imber* le finit.

Les terminaiſons font que mon eſprit rapproche ces deux mots, & les remet dans l'ordre des vûes de l'eſprit, relatives à l'élocution ; car l'eſprit ne diviſe ainſi ſes penſées que par la néceſſité de l'énonciation.

Comme la terminaiſon de *frigidus* me fait rapporter cet adjectif à *imber*, de même voyant qu'*agricolam* eſt à l'Accuſatif, j'apperçois qu'il ne peut avoir de rapport qu'avec *continet* : ainſi, je range ces mots ſelon leur ordre ſucceſſif, par lequel ſeul ils font un ſens, *ſi quando imber frigidus continet* domi *agricolam*. Ce que nous diſons ici eſt encore plus ſenſible dans ce vers.

Aret ager ; vitio, moriens, ſitit, aëris, herba.
Virg. *Ecl. vij.* 57.

Ces mots, ainſi ſéparés de leurs corrélatifs, ne font aucun ſens.

Eſt ſec, le champ, vice, mourant, a ſoif, de l'air, l'herbe : mais les terminaiſons m'indiquent les corrélatifs, & dès lors je trouve le ſens. Voilà le vrai uſage des *Cas*.

Ager aret ; herba moriens ſitit præ *vitio aëris*. Ainſi, les *Cas* ſont les ſignes des rapports, & indiquent l'ordre ſucceſſif, par lequel ſeul les mots font un ſens. Les *Cas* n'indiquent donc le ſens que relativement à cet ordre ; & voilà pourquoi les langues, dont la Syntaxe ſuit cet ordre & ne s'en écarte que par des inverſions légères aiſées à

appercevoir, & que l'eſprit rétablit aiſément; ces langues, dis-je, n'ont point de *Cas* : ils y ſeroient inutiles, puiſqu'ils ne ſervent qu'à indiquer un ordre que ces langues ſuivent; ce ſeroit un double emploi. Ainſi, ſi je veux rendre raiſon d'une phraſe françoiſe, par exemple de celle-ci, *le roi aime le peuple* ; je ne dirai pas que le roi eſt au Nominatif, ni que le peuple eſt à l'Accuſatif; je ne vois en l'un ni en l'autre mot qu'une ſimple dénomination, *le roi*, *le peuple* : mais comme je ſais par l'uſage l'analogie & la Syntaxe de ma langue, la ſimple poſition de ces mots me fait connoître leurs rapports & les différentes vûes de l'eſprit de celui qui a parlé.

Ainſi, je dis 1°. que *le roi*, paroiſſant le premier, eſt le ſujet de la propoſition, qu'il eſt l'agent, que c'eſt la perſonne qui a le ſentiment d'aimer.

2°. Que *le peuple* étant énoncé après le verbe, *le peuple* eſt le complément d'*aime* : je veux dire que *aime* tout ſeul ne feroit pas un ſens ſuffiſant, l'eſprit ne ſeroit pas ſatisfait. Il *aime* : hé quoi ? *le peuple*. Ces deux mots *aime le peuple*, font un ſens partiel dans la propoſition. Ainſi, *le peuple* eſt le terme du ſentiment d'aimer; c'eſt l'objet, c'eſt le patient; c'eſt l'objet du ſentiment que j'attribue au roi. Or ces rapports ſont indiqués en françois par la place ou poſition des mots; & ce même ordre eſt montré en latin par les terminaiſons.

Qu'il me ſoit permis d'emprunter ici pour un moment le ſtyle figuré. Je dirai donc qu'en latin l'harmonie ou le caprice accordent aux mots la liberté de s'écarter de la place que l'intelligence leur avoit d'abord marquée. Mais ils n'ont cette permiſſion qu'à condition qu'après que toute la propoſition ſera finie, l'eſprit de celui qui lit ou qui écoute les remettra par un ſimple point de vûe dans le même ordre où ils auront été d'abord dans l'eſprit de celui qui aura parlé.

Amuſons-nous un moment à une fiction. S'il plaiſoit à Dieu de faire revivre Cicéron, de nous en donner la connoiſſance, & que Dieu ne donnât à Cicéron que l'intelligence des mots françois, & nullement celle de notre Syntaxe, c'eſt à dire, de ce qui fait que nos mots aſſemblés & rangés dans un certain ordre font un ſens; je dis que, ſi quelqu'un diſoit à Cicéron : *Illuſtre romain, après votre mort Auguſte vainquit Antoine* ; Cicéron entendroit chacune de ces paroles en particulier, mais il ne connoîtroit pas quel eſt celui qui a été le vainqueur, ni celui qui a été vaincu ; il auroit beſoin de quelques jours d'uſage, pour apprendre parmi nous que c'eſt l'ordre des mots, leur poſition, & leur place, qui eſt le ſigne principal de leurs rapports.

Or, comme en latin il faut que le mot ait la terminaiſon deſtinée à ſa poſition, & que ſans cette condition la place n'influe en rien pour faire entendre le ſens, *Auguſtus vicit Antonius* ne veut rien dire en latin. Ainſi, *Auguſte vainquit Antoine*, ne formeroit d'abord aucun ſens dans l'eſprit de Cicéron, parce que l'ordre ſucceſſif ou ſignificatif des vûes de l'eſprit n'eſt indiqué en latin que par les *Cas* ou terminaiſons des mots : ainſi, il eſt indifférent pour le ſens de dire *Antonium vicit Auguſtus*, ou *Auguſtus vicit Antonium*. Cicéron ne concevroit donc point le ſens d'une phraſe, dont la Syntaxe lui ſeroit entièrement inconnue. Ainſi, il n'entendroit rien à *Auguſte vainquit Antoine* ; ce ſeroit là pour lui trois mots qui n'auroient aucun ſigne de rapport. Mais reprenons la ſuite de nos réflexions ſur les *Cas*.

Il y a des langues qui ont plus de ſix *Cas*, & d'autres qui en ont moins. Le père Galanus théatin, qui avoit demeuré pluſieurs années chez les arméniens, dit qu'il y a dix *Cas* dans la langue arménienne. Les arabes n'en ont que trois.

Nous avons dit qu'il y a dans une langue & en chaque déclinaiſon autant de *Cas*, que de terminaiſons différentes dans les noms; cependant le Génitif & le Datif de la première déclinaiſon des latins, ſont ſemblables au ſingulier. Le Datif de la ſeconde eſt auſſi terminé comme l'Ablatif. Il ſemble donc qu'il ne devroit y avoir que cinq *Cas* en ces déclinaiſons. Mais 1°. il eſt certain que la prononciation de l'*a* au Nominatif de la première déclinaiſon, étoit différente de celle de l'*â* à l'Ablatif : le premier eſt bref, l'autre eſt long.

2°. Le Génitif fut d'abord terminé en *ai*, d'où l'on forma *æ* pour le Datif. *In primâ declinatione dictum olim* menſai, *& hinc deinde formatum in dativo* menſæ. Perizonius in Sanctii Minervâ, *L. I. c. vj. n. 4.*

3°. Enfin l'analogie demande cette uniformité de ſix *Cas* dans les cinq déclinaiſons; & alors ceux qui ont une terminaiſon ſemblable, ſont des *Cas* par imitation avec les *Cas* des autres terminaiſons, ce qui rend uniforme la raiſon des conſtructions : Caſus *ſunt non vocis, ſed ſignificationis, nec non etiam ſtructuræ rationem ſervamus*. Priſc. *L. V. de* Caſu.

Les rapports qui ne ſont pas indiqués par des *Cas* en grec, en latin, & dans les autres langues qui ont des *Cas*, ces rapports, dis-je, ſont ſuppléés par des prépoſitions, *clam patrem*. Teren. Hecyr. *Act. III. ſc. iij. 36.*

Ces prépoſitions qui précèdent les noms équivalent à des *Cas* pour le ſens, puiſqu'elles marquent des vûes particulières de l'eſprit; mais elles ne ſont point des *Cas* proprement dits : car l'eſſence du *Cas* ne conſiſte que dans la terminaiſon du nom, deſtinée à indiquer une telle relation particulière d'un mot à quelqu'autre mot de la propoſition. (*M. du Marsais.*)

(¶ Le mot de *Cas* vient en effet du latin *Caſus* (chute) : & les grammairiens ont employé ce terme pour caractériſer certaines terminaiſons des noms, des pronoms, & des adjectifs; parce que le mot eſt comme entièrement tombé de la bouche quand on en a prononcé la dernière ſyllabe. *Terminaiſon* eſt donc un terme général, applicable aux dernières ſyllabes de toutes les parties d'oraiſon ; il exprime

le genre : *Cas* eſt un terme ſpécifique, qui ne s'applique qu'aux dernières ſyllabes des noms, des pronoms, & des adjectifs, relativement à certains points de vûe; il n'exprime qu'une eſpece.

Qu'eſt-ce donc en ſoi que les *Cas ?* Ce ſont, en général, différentes terminaiſons des noms, des pronoms, & des adjectifs, qui ajoûtent, à l'idée principale du mot, l'idée acceſſoire d'un rapport déterminé à l'ordre analytique de l'énonciation.

La diſtinction des *Cas* n'eſt pas d'un uſage univerſel dans toutes les langues, & le ſyſtème n'en eſt pas uniforme dans toutes celles qui l'ont admiſe; mais elle eſt poſſible dans toutes, puiſqu'elle exiſte dans quelques-unes.

Sanctius prétend que la diviſion des *Cas* latins en ſix eſt naturelle; *In omni porrò nomine natura ſex partes conſtituit.* (Minerv. I. *vj.*) : & il en conclut qu'elle doit être la même dans toutes les langues; *Quoniam hæc* Caſuum *partitio naturalis eſt, in omni item idiomate tot* Caſus *reperiri fuerit neceſſe.* C'eſt ſur ce principe qu'il établit enſuite que les grecs ont & doivent avoir un Ablatif.

Le ſavant Périzonius, dans ſa note ſur ce texte, qui n'eſt, ſelon lui, que *falſa & inanis diſputatio*, fait cette importante remarque : *Quæ de partitione naturali* Caſuum *& ſexti in omni idiomate neceſſitate traduntur, inepta adeò ſunt, ut ipsâ experientiâ refutentur.* En effet on ne peut plus douter aujourdhui que la diverſité des *Cas* ne dépende de celle des terminaiſons deſtinées à déſigner les idées acceſſoires des différents rapports à l'ordre analytique de l'énonciation. Cela étant, comment eſt-il poſſible de concilier l'aſſertion de Sanctius ſur la néceſſité univerſelle des ſix *Cas* adoptés dans la langue latine, avec les uſages combinés des autres langues? Afin d'en mieux ſentir la difficulté, arrêtons-nous un moment ſur les différents procédés des unes & des autres.

Il faut obſerver d'abord que pluſieurs langues n'ont point admis de *Cas* pour les noms ni les adjectifs, mais que toutes celles qui ſont un peu cultivées en ont admis pour les pronoms. Ainſi, l'italien, l'eſpagnol, le portugais, l'anglois, le françois, *&c*, qui n'ont point donné de *Cas* à leurs noms ni à leurs adjectifs, en ont donné plus ou moins à leurs pronoms.

Par exemple, en anglois, il y a deux *Cas* pour chaque pronom : un premier *Cas* que je nomme *Subjectif*, parce qu'il marque le ſujet de la propoſition; & un ſecond *Cas* que j'appelle *Complétif*, parce qu'il marque toujours le complément d'une prépoſition, ſoit exprimée ſoit ſouſentendue.

		Sing. m.		f.		n.		Plur.	
I. Perſ.	Subj.	*I*,	Je.					*We*	Nous.
	Compl.	*Me*,	Moi.					*Us*	
II. Perſ.	Subj.	*Thou*,	Tu.					*Yè*	Vous.
	Compl.	*Thee*,	Toi.					*You*	
III. Perſ.	Subj.	*Hè*,	Il.	*Shè*,	Elle.	*It*,	Il.	*Théy*,	Ils, Elles.
	Compl.	*Him*,	Lui.	*Her*,	Elle.			*Them*,	Eux, Elles.

C'eſt en françois un tout autre ſyſtème. Nous avons admis trois *Cas* pour nos pronoms : un *Cas ſubjectif;* un *Cas adverbial*, qui comprend dans ſa ſignification la valeur d'une prépoſition; & un *Cas complétif.*

		Sing.	Plur.			Sing.	Plur.
I. Perſ.	Subj.	*Je.*	*Nous.*	II. Perſ.	Subj.	*Tu.*	*Vous.*
	Adv.	*Me.*			Adv.	*Te.*	
	Compl.	*Moi.*			Compl.	*Toi.*	

		Direct. Sing. m.	f.	Plur. m.	f.	*Réfléchi.* Sing. Plur.
III. Perſ.	Subj.	*Il*,	*Elle.*	*Ils*,	*Elles.*	
	Adv.	*Lui.*		*Leur.*		*Se.*
	Compl.	*Lui*,	*Elle.*	*Eux*,	*Elles*,	*Soi.*

Je n'entrerai pas ici dans le détail de ce qui concerne les autres langues; cela eſt ſuperflu, & ſupérieur à mes forces. Mais je dois rendre raiſon des noms que je donne ici aux *Cas*. Celui que je nomme *Subjectif*, ſoit en anglois, ſoit en françois, répond exactement aux deux *Cas* latins que l'on appelle *Nominatif* & *Vocatif*: *Je* eſt Nominatif, parce qu'il marque le ſujet de la propoſition à la 1. perſonne; *Il* & *Elle* ſont auſſi des Nominatifs, parce qu'ils marquent le ſujet à la 3. perſonne; *Tu* eſt Vocatif, parce qu'il marque le ſujet à la 2. perſonne : tous trois marquent le ſujet, & c'eſt pour cela que je donne aux trois le nom commun de *Subjectif*. *Voyez* Nominatif & Vocatif.

Celui que j'appelle *Adverbial* dans les pronoms françois, eſt un *Cas* équivalant à une prépoſition de tendance avec le pronom pour complément, & conſéquemment de même nature que l'adverbe. *Vous* me *regardez*, *vous* me *frappez*, *vous* me *raillez*, *vous* me *favoriſez*, *vous* me *donnez des eſperances*.

eſpérances ; c'eſt à dire, *vous regardez* VERS MOI, *vous frappez* SUR MOI, *vous raillez* CONTRE MOI, *vous favoriſez* POUR MOI, *vous donnez* A MOI *des eſpérances.* Quoique ce *Cas* réponde aſſez exactement au Datif des latins, (*voyez* DATIF), vu qu'on ne l'a pas encore diſtingué nettement dans nos langues modernes, j'ai mieux aimé lui donner la dénomination d'*Adverbial*, qui me paroît plus préciſe & plus lumineuſe : d'ailleurs on va bientôt voir que le Datif des grecs n'eſt point adverbial, & que ce nom par conſéquent pourroit être équivoque.

Le *Cas* que j'appelle *Complétif*, tant pour la Grammaire angloiſe que pour la françoiſe, eſt le ſeul que nos uſages ayent deſtiné à marquer le complément de toutes les prépoſitions. Les latins en avoient deſtiné deux à cette fin, & il étoit néceſſaire qu'ils euſſent chacun un nom propre ; ils les nommèrent *Accuſatif* & *Ablatif.* Peut-être auroit-on mieux aimé que le nôtre eût pris le nom d'*Accuſatif*, n'eût-ce été que pour éviter une nouvelle dénomination. Mais j'ai craint que l'ancienne, pour être trop connue en latin, n'induisît en erreur, & ne fît croire à quelques-uns que ce *Cas* n'a effectivement trait qu'à certaines prépoſitions, comme l'*Accuſatif* latin : d'ailleurs nous avons vu que l'*Accuſatif* & l'*Ablatif* des latins ſont eſſenciellement *complétifs*, & notre *Cas* dont il s'agit ici répond aux deux ; la dénomination la plus juſte qu'on pût lui donner, eſt donc celle même de *Complétif.*

Il l'eſt en effet en toute occaſion : *pour* MOI, *avec* TOI, *de* LUI, *ſans* ELLE, *chez* EUX, *contre* ELLES, *par* SOI, *envers* SOI, &c. Lorſque ce *Cas* eſt employé ſans prépoſition, elle eſt ſouſentendue, & l'analyſe exige qu'on la ſupplée.

1. Exemple. *Donnez*-MOI *ce livre*, *Procure*-TOI *cet avantage*, c'eſt à dire, *Donnez* (à) MOI *ce livre*, *Procure* (à) TOI *cet avantage.* On exprimeroit la prépoſition, ſi, au lieu d'un pronom, on ſe ſervoit d'un nom ; *Donnez ce livre à* LA REINE, *Procure cet avantage à* TON AMI : & ſi c'étoit un pronom de la troiſième perſonne, on ſe ſerviroit du *Cas adverbial*, qui équivaut à la prépoſition avec ſon complément ; *Donnez*-LUI *ce livre*, *Procurez*-LEUR *cet avantage*, c'eſt à dire, *Donnez ce livre* A LUI OU A ELLE, *Procure cet avantage* A EUX OU A ELLES.

2. Exemple. *Écoute*-MOI, *Suivez*-MOI, c'eſt à dire, *Écoute* (vers) MOI, *Suivez* (après) MOI. Si le verbe n'étoit pas à l'Impératif, on diroit, *Tu* M'*écouteras*, *Vous* ME *ſuivrez*, en ſe ſervant du *Cas adverbial*, qui eſt l'équivalent de la prépoſition avec ſon complément.

Quand les verbes ne ſont pas à l'Impératif & qu'on ſe ſert de noms, on dit, *Donner* ou *Procurer à l'homme*, avec la prépoſition ; *Écouter* ou *ſuivre l'homme*, ſans prépoſition. Cette différence dans la Syntaxe uſuelle auroit peut-être dû ſubſiſter, quand ces verbes ſont à l'Impératif & qu'on emploie les pronoms de la première ou de la ſeconde perſonne.

Mais le danger de l'équivoque n'exiſtant pas, la néceſſité de la diſtinction n'a pas plus de réalité ; & il étoit indifférent d'employer dans les deux circonſtances ou le *complétif* ou l'*adverbial* : aujourdhui on emploie le *complétif*, & l'on a commencé par employer l'*adverbial*, en diſant *Donnez*-ME, *Procure*-TE, *Écoute*-ME, *Suivez*-ME ; c'eſt une Syntaxe encore uſitée dans bien des provinces, & ſpécialement dans les patois des Évêchés & de la Lorraine : or il eſt certain que les uſages modernes des patois ſont les uſages anciens de la langue nationale, comme les différences des patois viennent de celles des cauſes qui ont amené les diverſes métamorphoſes du langage national.

3. Exemple. *Vous ſoutenez que le Soleil tourne*, & MOI, *je prétends que c'eſt la terre ;* c'eſt à dire, & (quant à) MOI, ou bien & (ſur des raiſons connues de) MOI, *je prétends que c'eſt la terre.*

Pourquoi s'écarter, dira-t-on, de la méthode des grammairiens, dont aucun n'a vu l'ellipſe dans cet exemple ni dans aucun autre pareil ? Pourquoi ne pas dire avec tous, que, quand on dit, par exemple, & MOI, *je ſoutiens*, ce *moi* eſt un mot rédondant par rapport à la Syntaxe ; mais que c'eſt néanmoins un vrai Subjectif en concordance avec *je*, qui ajoûte à la phraſe un degré d'énergie qu'elle n'auroit pas ſans cela ?

C'eſt 1°. que je ne peux pas regarder comme Subjectif, un mot qui n'eſt jamais employé ſeul comme ſujet du verbe, & qu'on ne peut pas dire MOI *ſuis*, MOI *ai cru*, MOI *dirai.*

C'eſt 2°. qu'il n'eſt pas poſſible de regarder comme rédondant dans la Syntaxe, un mot que l'on juge utile à l'énergie du ſens ; parce que des mots détachés les uns des autres ne peuvent jamais concourir à l'expreſſion d'un ſens total. Si la ſimple propoſition, *Je prétends que c'eſt la terre*, n'eſt pas ſi énergique que quand on y ajoûte & *moi ;* j'ai donc le droit d'en conclure que ce *moi* tient logiquement à la propoſition : & vu que je le trouve conſtamment employé comme *complétif*, je ſuis autoriſé à ſuppléer ici ce qui peut le ramener à ſa deſtination en le liant grammaticalement au reſte de la phraſe ; plus tôt que de le laiſſer ſans juſtification, ſous le vain prétexte d'une rédondance, qui ne peut être qu'un vice quand elle eſt réelle.

J'ai remarqué ailleurs (*voyez* PRONOM) qu'au lieu de regarder comme de véritables *Cas* de nos pronoms, ceux que je reconnois ici, on en avoit fait une claſſe particulière ſous le nom de *Pronoms conjonctifs.* Cette erreur vient de ce qu'on avoit imaginé des *Cas* dans nos noms, qui n'en ont point ; qu'on n'avoit fabriqué ces *Cas* des noms, qu'au moyen des prépoſitions ; & qu'il avoit paru conſéquent de donner, aux pronoms, des *Cas* analogues à ceux des noms : il falloit donc alors faire autre choſe de leurs véritables *Cas*, puiſqu'on les dépouilloit de leurs fonctions, en avouant néanmoins qu'ils ſe mettent ordinairement pour les *Cas* des pronoms.

Mais voici une erreur encore plus singulière où est tombé l'abbé Regnier, que l'abbé d'Olivet a pourtant approuvée dans ses *Remarques de Grammaire sur Racine* (Androm. v. *ij*. 42.), & que Restaut a adoptée dans ses *Principes raisonnés*: c'est que *on* & quelquefois *soi* est un *Nominatif*; que *de soi* en est le *Génitif*; *se* & *à soi*, le *Datif*; *se* & *soi*, l'*Accusatif*; & *de soi*, l'*Ablatif*. On étaie cette doctrine par des exemples: au Nominatif, ON *y est* SOI-*même trompé*; au Génitif, ON *agit pour l'amour* DE SOI; au Datif, ON *dispose de ce qui est* A SOI; à l'Accusatif, ON *se trompe*; à l'Ablatif, ON *parle* DE SOI *avec complaisance*.

Je ne ferai sur cela qu'une observation: c'est que les exemples allégués ne prouvent que *soi*, *de soi*, *se*, & *à soi*, sont des *Cas* de *on*, qu'autant qu'ils ont rapport à *on* énoncé d'abord dans la phrase. Mais cela posé, il faudroit dire aussi que *soi* est un autre Nominatif du nom *Ministre* dans cette phrase, LE MINISTRE *crut qu'il y seroit* SOI-*même trompé*; que *de soi* est le Génitif de *Chacun* dans celle-ci, CHACUN *agit pour l'amour* DE SOI; que *à soi* est le Datif de *Dieu* dans cette autre, DIEU *rapporte tout* A SOI; que *se* & *soi* sont deux Accusatifs du nom *Homme* quand on dit, L'HOMME SE *cherche & ne cherche que* SOI; & qu'enfin *de soi* est l'Ablatif du nom *Philosophe* quand on dit, *Le vrai* PHILOSOPHE *parle rarement* DE SOI.

Comment a-t-on pu admettre le principe dont il s'agit sans en voir les conséquences, ou voir les conséquences sans rejeter le principe? Je ne doute pas au reste que ces difficultés n'ayent au moins été entrevues: mais il auroit fallu abandonner des notions reçues, ruiner le systême de Grammaire universellement adopté, rompre le parallèle exact qu'on vouloit voir entre le françois & le latin, & fabriquer une Grammaire sans fondement, puisqu'on ne pourroit plus suivre le fil de la Grammaire latine, qui démontre, dit-on, qu'il faut partout les six mêmes *Cas*.

Je crois pourtant que je viens de montrer assez clairement que les langues ne se sont pas trop soumises à cette nécessité en ce qui concerne les pronoms: elles se sont donné une bien autre liberté en ce qui concerne les noms & les adjectifs.

L'hébreu, le syriaque, le chaldéen, qui sont autant de dialectes d'un même idiôme; le portugais, l'espagnol, l'italien, le françois, qui paroissent entés sur un même fonds; l'anglois, qui a des procédés qui lui sont propres; toutes ces langues, & bien d'autres apparemment, n'ont point reçu de *Cas* pour les noms ni les adjectifs: à moins qu'on ne veuille prétendre peut-être que les anglois ont un *Génitif* pour les noms dans certaines occasions; car ils disent, par exemple, *the son of the king* (le fils de le roi) selon la manière françoise, ou bien *the king's son*, de manière que *king's* répond à peu près au *regis* des latins. Supposé que cette addition finale fasse en anglois un vrai *Génitif*, il s'ensuivroit seulement que cette langue auroit deux *Cas* pour ses noms; mais elle n'en auroit que deux: en cela elle seroit analogue au suédois, qui a pareillement admis un *Nominatif* & un *Génitif*, & dont le *Génitif* est aussi caractérisé par l'addition de la finale *s*, mais sans apostrophe, tant au singulier qu'au pluriel.

L'arabe a trois *Cas*; l'allemand en a quatre; le grec, quoi qu'en disent Sanctius & P. R, n'en a que cinq, puisqu'il n'admet que cinq terminaisons à cet égard; le latin en a six; le P. Galanus, théatin, dit que les arméniens en ont dix; les grammairiens lapons en comptent jusqu'à quatorze.

Il n'y a point de mots, dans la langue basque ni dans celle du Pérou, que l'on puisse appeler Prépositions; ce sont des particules enclitiques qui se mettent à la fin des mots pour les marquer comme compléments des rapports: ces langues ont donc en effet autant de *Cas* qu'elles ont admis d'enclitiques pour désigner des rapports généraux; & tous ces *Cas* ainsi formés sont adverbiaux, comme le *Génitif* & le *Datif* des latins. Il est vrai que les grammairiens que j'ai lus sur ces langues, n'ont pas manqué d'en calquer la Grammaire sur celle du latin, & d'en réduire les *Cas* à six: mais les *Cas* qu'ils assignent sont formés comme je viens de le dire; & en parlant ensuite des *Postpositions* (car c'est ainsi qu'ils nomment les enclitiques qui répondent à nos Prépositions), ils ne manquent pas de remarquer le même méchanisme. Ils devoient donc, ou ne reconnoître aucun *Cas*, ou en admettre autant qu'il y a d'enclitiques servant de prépositions dans ces langues. Ils ont cru devoir reconnoître les *Cas* correspondants à ceux du latin; mais ils n'ont osé en admettre d'autres que les latins n'avoient pas nommés: peut-être ne leur manquoit-il que des dénominations, pour établir plus de *Cas*; & peut-être l'eussent-ils fait, s'ils avoient vu dans la Grammaire lapone le *Locatif*, le *Médiatif*, le *Négatif*, le *Factif*, le *Nuncupatif*, le *Pénétratif*, le *Descriptif*, &c.

Ceci nous mène à une conclusion fort simple: c'est que, comme nos langues modernes du Midi de l'Europe sont sans *Cas*, parce qu'elles viennent à bout, par les Prépositions & par la Construction, de rendre avec fidélité les différents rapports des noms à l'ordre de l'énonciation; le basque & le péruvien démontrent la possibilité d'une langue sans Prépositions, pourvu que les mots déclinables y ayent assez de *Cas* pour désigner, distinctement & sans confusion ni équivoque, les mêmes rapports à l'ordre de l'énonciation. Entre ces deux extrêmes, il est aisé d'imaginer une foule d'idiômes avec des *Cas* & des Prépositions, de manière que la quantité des uns sera toujours en raison inverse de la quantité des autres. On peut, d'après cette dernière remarque, apprécier l'opinion de Sanctius sur la prétendue nécessité naturelle de trouver six *Cas* dans toutes les langues.

Il faut encore ici aller au devant d'un préjugé, plus vraisemblable en soi que celui que je viens de

combattre : ce seroit de croire que, dans les langues qui ont admis des *Cas*, ceux qui ont de part & d'autre la même dénomination, ont aussi de part & d'autre la même valeur sans aucune différence. Je crois que cette opinion est erronnée, & que ce seroit manquer fondamentalement, que ne pas apprécier la valeur des *Cas*, dans chaque langue, d'après les usages propres de chaque idiome.

Nous savons, par exemple, qu'en latin le Génitif & le Datif sont des *Cas* adverbiaux, qui renferment, dans leur valeur, celle du mot décliné & celle d'une Préposition. Ce n'est pas la même chose en grec : le Nominatif & le Vocatif y sont subjectifs, comme en latin; mais le Génitif & le Datif y sont complétifs comme l'Accusatif. La Syntaxe des Prépositions grèques en est la preuve.

Il y a en tout dix huit Prépositions, dont huit ne peuvent avoir leur complément déterminé que par un *Cas*, & les dix autres peuvent avoir leur complément déterminé par plusieurs *Cas*.

I. *Par le Génitif.* 1. Ἀντί. Ἀντί ἐμοῦ, pour moi; ἀντί πολλῶν, pour plusieurs ; ἀντί περιβολαίου, au lieu de voile.

2. Ἀπό. Ἀπό νηῶν (*à navibus*) des vaisseaux; ἀπὸ Θεοῦ (*ex Deo* ou *à Deo*) de Dieu ; ἀπὸ τοῦ φρονίμου, par prudence, prudemment.

3. Ἐκ ou Ἐξ, selon que le mot commence par une consonne ou par une voyelle. Ἐξ Ἀττικῆς, de l'Attique; ἐκ τῶν λειμώνων, de la prairie; ἐξ ἀρίστου, après le diner; ἐκ Θεοῦ (*divinitùs*), par le secours de Dieu.

4. Πρό. Πρὸ θυρῶν, devant la porte ; πρὸ τοῦ πολέμου, avant la guerre ; πρὸ παιδὸς θανεῖν, mourir pour *ses* enfants.

II. *Par le Datif.* 1. Ἐν. Ἐν οἴκῳ, dans la maison; ἐν ἐμοί, en moi, en mon pouvoir; ἐν φόβῳ, en crainte; ἐν φαρμάκῳ ἐστι, il est en médicament, il tient lieu de médicament.

2. Σύν. Σὺν Θεῷ (*cum Deo*) avec le secours de Dieu, σὺν λόγῳ, avec raison.

III. *Par l'Accusatif.* 1. Ἀνά. Ἀνὰ τὰ ὄρη, par les montagnes ; ἀνὰ χρόνον, avec le temps ; ἀνὰ πρώτους, parmi les premiers ; ἀνὰ μέσον, par le milieu (soit physiquement soit moralement).

2. Εἰς ou Ἐς. Εἰς τὸν δῆμον, pour le peuple, contre le peuple (selon les circonstances); εἰς τὸ τυχεῖν, pour obtenir; ἐς δύναμιν ou, ἐς τὸ δυνατόν, selon ses forces.

IV. *Par le Génitif & l'Accusatif.* 1. Διά, *avec le Génitif.* Διὰ νυκτὸς, durant la nuit; δι' ἀγορᾶς, à travers le marché ; διὰ νήσων, au milieu des îles ; διὰ σοῦ, par toi, par ton entremise.

Διά, *avec l'Accusatif.* Διὰ σέ, pour toi; οὐ δι' ἐμέ, (*non à me*) je n'en suis pas cause ; διὰ τὴν ὑμετέραν ἀπανθρωπίαν, touchant votre dureté, à cause de votre dureté.

2. Κατά, *avec le Génitif.* Κατὰ τοῦ Κυρίου, contre le Seigneur ; κατὰ γῆς, sur terre ; κατ' οὐρανοῦ, du ciel.

Κατά, *avec l'Accusatif.* Κατὰ τὸν πορθμὸν, près du port ; κατ' εἰκόνα Θεοῦ, à l'image de Dieu ; κατὰ πόλεις, par les villes, de ville en ville ; κατὰ λέξιν, à la lettre ; κατὰ λόγον, selon la raison.

3. Μετά, *avec le Génitif.* Μετά τινός εἶναι, (*esse cum aliquo*) être du parti de quelqu'un ; μετ' ὅπλων, (*cum armis*) en armes.

Μετά, *avec l'Accusatif.* Μετὰ χεῖρας, dans les mains; μετὰ τὰ δεινὰ, après les dangers ; μετὰ τὸν βίον, durant la vie; μετὰ νῆας, vers les vaisseaux.

4. Ὑπέρ, *avec le Génitif.* Ὑπὲρ τῆς στέγης, sur le toit ; ὑπὲρ τοῦ λαθεῖν, pour être caché ; εἰ ὁ Θεὸς ὑπὲρ ἡμῶν, (*si Deus pro nobis*) si Dieu est pour nous.

Ὑπέρ, *avec l'Accusatif.* Ὑπὲρ γῆν, sur terre ; ὑπὲρ τὰ μέτρα, outre mesure ; ὑπὲρ ἡμᾶς, au dessus de nous.

V. *Par le Génitif, le Datif, & l'Accusatif.* 1. Ἀμφί, *avec le Génitif.* Ἀμφὶ τῆς πόλεως, aux environs de la ville ; ἀμφὶ ἀστέρον, touchant les astres.

Ἀμφί, *avec le Datif.* Ἀμφὶ γυναικί, pour une femme; ἀμφὶ δὲ τῷ θανάτῳ αὐτῆς, à l'égard de sa mort.

Ἀμφί, *avec l'Accusatif.* Ἀμφ' ἅλα, vers la mer; ἀμφὶ γῆν, autour de la terre.

2. Ἐπί, *avec le Génitif.* Ἐπὶ τῆς γῆς, sur la terre; ἐπὶ τῆς ἡδονῆς, pour le plaisir ; ἐπὶ ἐμοῦ, (*sub me*) de mon temps.

Ἐπί, *avec le Datif.* Ἐπὶ λόγοις, dans les arts; ἐπὶ τῷ κέρδει, pour le gain ; ἐπὶ τρώεσσι, contre les troyens.

Ἐπί, *avec l'Accusatif.* Ἐπὶ τὴν Ἀττικὴν ἐπορεύετο, il s'en alla en Attique ; ἐπὶ τὰς ἡδονὰς, contre la volupté ; ἐπὶ τὴν ἑστίαν, auprès du feu.

3. Παρά, *avec le Génitif.* Παρὰ Θεῶν καὶ παρ' ἀνθρώπων, devant les dieux & devant les hommes ; παρ' αὐτοῦ εἰμί, (*ab ipso sum*) je viens de lui ; παρὰ πάντων θεολόγων, au dessus de tous les théologiens.

Παρά, *avec le Datif.* Παρὰ τοῖς ἐμφυλίοις πολέμοις, dans les guerres civiles; παρ' ἐμοὶ, chez moi ; παρὰ σοὶ, (*penes te*) dépendamment de vous, en votre pouvoir.

Παρά, *avec l'Accusatif.* Παρὰ σε, vers vous ; παρὰ τοὺς νόμους, contre les lois ; παρὰ δύναμιν, au delà *ou* au dessus de ses forces ; παρὰ τοὺς καιροὺς, selon les occasions ; παρὰ τὸν καιρὸν, dans l'occasion.

4. Περί, *avec le Génitif.* Περὶ προδοσίας τέλον κρίνω, je l'accuse de trahison ; περὶ παντὸς θέλειν, désirer surtout, vouloir absolument ; περὶ σπέεος, près de la caverne.

Περί, *avec le Datif.* Περὶ δουρὶ, auteur de la lance ; περὶ τοῖς στέρνοις, à l'estomac.

Περί, *avec l'Accusatif.* Περὶ τὸ ὄρος, aux environs de la montagne ; ἡ περὶ τοὺς Θεοὺς εὐσέβεια, la piété envers les dieux.

5. Πρός, *avec le Génitif*, Πρὸς Θεοῦ τ' ἀγαθὰ, (*bona à Deo*) les biens qui viennent de Dieu ; πρὸς ἀνδρὸς εὐγενοῦς, en homme généreux ; πρὸς λόγου, à propos.

Πρός, *avec le Datif.* Πρὸς τῇ πόλει, proche la ville ; πρὸς ἑαυτῷ, en soi-même.

Πρὸς, *avec l'Accusatif.* Τὰ πρὸς ἡμᾶς, (*ea ad nos*) ce qui nous concerne ; πρὸς κοινὰ ἱερὰ, dans les temples publics ; πρὸς τὸ γῆρας, en la vieillesse ; πρὸς ὀργήν, par colère ; πρὸς ἀκρίβειαν, avec exactitude.

6. Ὑπὸ, *avec le Génitif.* Ὑπὸ τῆς στέγης, (*sub tecto*) dans la maison ; ἀνάλωτος ὑπὸ χρημάτων, καὶ ὑπὸ ἡδονῶν, καὶ ὑπὸ φόβου, insensible aux richesses, à la volupté, à la crainte.

Ὑπὸ, *avec le Datif.* Ὑπὸ γῇ, sous terre ; ὑπὸ πέρσῃσι, depuis les perses ; ὑφ' ἑαυτῷ, (*sub se*) en sa puissance.

Ὑπὸ, *avec l'Accusatif.* Ὑπὸ τὴν πόλιν, (*sub urbem*) près de la ville ; ὑπὸ τοὺς αὐτοὺς χρόνους, vers les mêmes temps.

Puisque le Génitif, le Datif, & l'Accusatif servent également en grec à caractériser les compléments de diverses Prépositions ; ces trois *Cas* sont également complétifs : & si on les trouve employés sans Préposition, il est nécessaire d'en suppléer une pour rendre raison de la phrase. Par exemple, le Génitif latin, après un nom appellatif, est à sa place, parce que c'est un *Cas* adverbial ; *metus supplicii* : mais le Génitif grec, étant complétif, ne peut être que dans la dépendance d'une Préposition ; πατὴρ μου (*pater mei*), c'est à dire, πατὴρ πρὸ μου (père pour moi, père à l'égard de moi) ; φίλος ἡμῶν (*amicus nostrûm*), c'est à dire, φίλος πρὸ ἡμῶν ; μείζων ἐμοῦ (*major me*), c'est à dire, μείζων ἐπὶ ou πρὸ ἐμοῦ. On doit dire la même chose du Datif grec, & pour la même raison : puisque c'est un *Cas* complétif, il suppose une Préposition ; au lieu que le Datif latin, étant adverbial, renferme en soi la valeur de la Préposition.

Mais les latins ont substitué, au Datif des grecs, deux autres *Cas*, dont l'un a conservé le nom de Datif & l'autre a pris celui d'Ablatif : lequel des deux est plus analogue au Datif grec? lequel en est plus éloigné? Voilà, si je ne me trompe, sous un point de vûe plus juste & plus précis, la question qui fait la matière d'un chapitre dans la *Méthode grèque* de P. R. (Liv. *viij.* Ch. 2.), & que M. du Marsais a discutée en deux endroits différents de l'*Encyclopédie.* (Aux mots ABLATIF & DATIF.)

Le Datif des latins a conservé le nom de celui des grecs, & c'est le plus ancien des deux *Cas* qui y ont rapport : voilà sans doute ce qui a fait croire à quelques grammairiens que le Datif latin répond au Datif grec, & non pas l'Ablatif : voilà pourquoi Priscien a décidé que celui-ci est propre aux romains, parce que la terminaison en étoit plus récente que celle du Datif ; *quia novus videtur à latinis inventus*, *vetustati reliquorum* Casuum *concessit.* (Lib. *V.* de Casu.)

Mais l'analogie des *Cas* doit se décider par celle de leur destination ; & cela posé, l'Ablatif latin, nonobstant son nom & la nouveauté de l'usage qui l'a introduit, est bien plus analogue au Datif grec, que ne peut l'être le Datif latin. Celui-ci est un *Cas* adverbial ; au lieu que l'Ablatif latin & le Datif grec sont deux *Cas* complétifs, supposant tous deux quelque Préposition, & souvent des Prépositions analogues. De là vient que Cicéron a eu raison de mettre à l'Ablatif les adjectifs qu'il vouloit mettre en concordance avec des noms grecs au Datif, & d'employer le Datif grec avec des Prépositions latines qui régissent l'Ablatif : *nunquam in majore* ἀπορίᾳ *fui ; quas historias de* Ἀμαλθείᾳ *habes ; in* πολιτείᾳ ; *non enim sejunctus locus est philologiâ & quotidianâ* συζητήσει.

» Je réponds, dit M. du Marsais, que Cicé-
» ron a parlé selon l'analogie de sa langue, ce qui
» ne peut pas donner un Ablatif à la langue grèque.
» Quand on emploie dans sa propre langue quel-
» que mot d'une langue étrangère, chacun le cons-
» truit selon l'analogie de la langue qu'il parle, sans
» qu'on en puisse raisonnablement rien inférer par
» rapport à l'état de ce nom dans la langue d'où il
» est tiré. C'est ainsi que nous dirions qu'*Annibal*
» *défia* FABIUS *au combat*, ou que *Sylla contrai-*
» *gnit* MARIUS *de prendre la fuite* ; sans qu'on en
» pût conclure que *Fabius* ni que *Marius* fussent
» à l'Accusatif latin, ou que nous eussions fait un
» solécisme pour n'avoir pas dit *Fabium* après *défia*,
» ni *Marium* après *contraignit.* »

Ce que dit ici le grammairien philosophe est vrai sans doute quand on transporte un nom, d'une langue qui a des *Cas*, dans une autre langue qui n'en a point, comme du latin dans le françois : nous ne marquons les relations des mots à l'ordre de l'énonciation, que par la place même où nous les employons ; & la place devient ainsi le signe du rapport correspondant au *Cas* de la langue d'où le mot est emprunté. Mais si l'on transporte, d'une langue à *Cas*, dans une autre langue à *Cas*, un nom déclinable ; on doit le décliner selon l'analogie de la première langue, & le construire selon l'analogie de la seconde : c'est ainsi que Cicéron a dit ἀποδυτηρίῳ *nihil alsius* (rien de plus frais que l'endroit des bains où l'on se déshabille). L'usage du latin est de mettre, après le comparatif, le nom à l'Ablatif, comme complément de la Préposition *præ*, quelquefois exprimée & plus souvent sousentendue ; & pour satisfaire à cet usage, Cicéron a dit ἀποδυτηρίῳ, qu'il a jugé apparemment être l'Ablatif grec, ou du moins le juste correspondant de l'Ablatif latin : s'il avoit voulu construire & décliner selon l'analogie grèque, il auroit employé le Génitif ἀποδυτηρίου, parce que c'est en grec le régime du comparatif, à raison de l'une des deux Prépositions sousentendues ἐπὶ ou πρὸ, comme on l'a vu ci-devant.

Les grecs n'ont donc que cinq *Cas*, & aucun des cinq n'est connu dans leur Grammaire sous le nom d'Ablatif : mais il me paroît démontré que leur Datif répond plus exactement à l'Ablatif latin qu'au Datif même, malgré l'identité des dénominations : & je crois qu'en parodiant ce mot de Caninius (Hellenism. *pag.* 87.) *Ablativi formâ græci carent, non vi* ; on s'exprimera avec la plus grande exactitude si l'on dit, *Ablativi nomine græci carent, non formâ* ; & par rapport au Datif, *Dativi formâ græci carent, non nomine.* J'ajoûte que les gram-

mairiens grecs feroient peut-être mieux de donner ſimplement le nom d'Ablatif au *Cas* grec que l'on nomme Datif, & qu'en cela l'innovation de P. R. étoit ou pouvoit être utile, ſurtout ſi l'on avoit ſupprimé entièrement le nom de Datif.

M. du Marſais s'eſt donc mépris en ſoutenant la négative contre Sanctius & P. R. Il pouvoit cenſurer les mauvaiſes preuves qu'ils ont données de leur opinion : mais il n'en devoit point alléguer contre eux, que l'on pût rétorquer contre lui-même ; comme il ſeroit aiſé de le faire voir, en poſant d'abord les principes que l'on vient d'établir.

Il prétend encore (*Voyez* ACCUSATIF) que ce n'eſt que par un uſage arbitraire, qu'on met à tel ou tel *Cas* le complément d'une prépoſition. » Car » au fond, dit-il, ce n'eſt que la valeur du nom » qui détermine la Prépoſition ; & comme les noms » latins & les noms grecs ont différentes terminai- » ſons, il falloit bien qu'alors ils en euſſent une : » l'Uſage a conſacré la terminaiſon de l'Accuſatif » après certaines Prépoſitions, & celle de l'Ablatif » après d'autres; & en grec il y a des Prépoſitions » qui ſe conſtruiſent auſſi avec le Génitif. «

Il ſemble que ce philoſophe veuille inſinuer, que les *Cas* ont reçu d'abord une deſtination primitive toute différente, & qu'enſuite, par prérogative, on les a attachés arbitrairement, les uns à certaines Prépoſitions, & les autres à certaines autres. Mais dans les langues qui ſe ſont ménagé la liberté des inverſions, il étoit indiſpenſable d'admettre des *Cas* complétifs, qui n'euſſent abſolument que cette fonction : & voilà l'origine de l'Accuſatif & de l'Ablatif, dans la langue latine ; du Génitif, de l'Accuſatif, & de l'Ablatif (ſi je ſuis ſuffiſamment autorisé à le nommer ainſi), dans la langue grèque. M. du Marſais lui-même n'a pas trouvé d'autres uſages à l'Ablatif latin, puiſqu'il rejette, & avec raiſon, la doctrine de l'Ablatif abſolu. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) CATACHRÈSE, ſ. f. L'intelligence des hommes eſt tellement dépendante des organes matériels, que, ſi toutes nos idées ne nous viennent pas par les portes des ſens, ce que je ne dois ni ne veux examiner ici, on peut dire au moins que c'eſt par là que nous en acquérons le plus grand nombre. Mais quelle que puiſſe être l'origine de nos idées & de nos connoiſſances ; dès que nous voulons les rendre ſenſibles par la parole, nous ſommes réduits à des moyens bornés comme ceux de notre intelligence : & de là vient que les langues les plus riches ne peuvent avoir un aſſez grand nombre de mots, pour exprimer chaque idée par autant de termes propres. Ainſi, l'on eſt ſouvent obligé de recourir à l'emprunt, & de déſigner une idée par un terme primitivement deſtiné à en exprimer une autre ; ce qui ſe fait ſurtout par le moyen des Tropes. (*Voyez* TROPE). Par exemple, nous diſons *Aller à cheval ſur un bâton*, comme Horace a dit (II. Sat. *iij.* 246.) *Equitare in arundine longâ ;* cela veut dire, Aller ſur un bâton jambe deça, jambe dela, comme on eſt ſur un cheval : c'eſt à la Métaphore que l'on doit cet emprunt (*Voyez* MÉTAPHORE) ; & l'uſage qu'on eſt forcé d'en faire faute d'un terme primitivement deſtiné à caractériſer cette idée, prend le nom de *Catachrèſe*, qui veut dire *Abus.* Κατάχρησις, *abuſus ;* de καταχράομαι, *abutor.* RR. κατὰ *contra* ; & χράομαι, *utor :* on fait du mot un *uſage contraire* à ſa deſtination primitive.

La *Catachrèſe* eſt donc, ſelon l'exacte vérité, l'uſage qu'on eſt forcé de faire d'un Trope, pour exprimer une idée par un terme primitivement deſtiné à l'expreſſion d'une autre idée qui a quelque relation à la première.

Un *aveugle* eſt un homme privé du ſens de la vûe : le nom *Aveuglement*, dans ſa ſignification primitive exprimoit cette privation. Mais la comparaiſon, que l'on fait aſſez naturellement, de la manière dont l'eſprit apperçoit les idées & leurs relations, avec celle dont nous appercevons les corps par l'organe de la vûe, a fait tranſporter du corps à l'eſpris le mot *Aveuglement ;* & dans ce nouveau ſens il ſignifie *Le trouble & l'obſcurciſſement de la raiſon*, qui empêche d'appercevoir les véritables idées des choſes ou les véritables relations de ces idées : c'eſt une Métaphore. Ce ne ſeroit pas autre choſe, s'il étoit poſſible d'exprimer cet état de l'eſprit immédiatement & ſans recourir à une comparaiſon : mais la choſe n'étant pas poſſible, la néceſſité de rendre l'idée par une Métaphore établit la *Catachrèſe ;* & il en eſt arrivé que le terme d'*Aveuglement*, qu'elle avoit emprunté, lui eſt demeuré en propriété, & qu'on a formé du latin le mot de *Cécité*, pour ſignifier la privation du ſens de la vûe : on ne ſe ſert plus aujourdhui du mot *Aveuglement* dans le ſens primitif, que dans le langage de l'Écriture & de la Religion ; *Dieu le frappa d'un aveuglement ſoudain.*

» La *langue*, dit M. du Marſais (Trop. II. *j.*), » qui eſt le principal organe de la parole, a donné » ſon nom, par Métonymie (*Voyez* MÉTONYMIE.) » & par extenſion, au mot générique dont on ſe » ſert pour marquer les idiômes, le langage des » différentes nations : LANGUE *latine*, LANGUE » *françoiſe.* «

Le même grammairien dit ailleurs (Trop II. *xxj.*) que » C'eſt le rapport de reſſemblance qui » eſt le fondement de la *Catachrèſe* & de la Mé- » taphore. On dit *une feuille d'arbre*, &, par » *Catachrèſe*, *une feuille de papier ;* parce qu'une » feuille de papier eſt à peu près auſſi mince qu'une » feuille d'arbre. La *Catachrèſe* eſt la première » eſpèce de Métaphore. «

Il eſt vrai que la *Catachrèſe* par laquelle on dit *une feuille de papier*, *une feuille de fer blanc*, *une feuille d'or*, *une feuille de carton*, *une feuille d'ardoiſe*, &c. eſt fondée ſur une Métaphore ; mais celle par laquelle on dit *langue latine*, *langue françoiſe*, &c. eſt fondée ſur une Métonymie, qui ne ſuppoſe ni rapport de reſſemblance ni Métaphore.

Il eſt donc évident que la *Catachrèſe* n'eſt ni une

Métaphore, ni une Métonymie, ni aucun autre Trope : c'est, comme je l'ai dit, l'usage forcé de quelqu'un des Tropes, pour exprimer une idée qui n'a point de terme propre, par celui d'une autre idée qui a quelque rapport à la première. Les Tropes sont les ressources de la *Catachrèse*; parce qu'elle y puise ses emprunts forcés; mais elle n'est point un Trope : elle est une des sources de l'Étymologie, parce qu'elle contribue par ses emprunts à perfectionner, à completter, à enrichir la nomenclature des langues. En voici encore quelques exemples.

On dit *Ferrer un cheval*, *une roue*, *un lacet*, *une cassette*, pour dire Garnir de morceaux de fer convenables les pieds d'un cheval, la circonférence d'une roue, les bouts d'un lacet, les coins d'une cassette; cela est sans figure : mais par *Catachrèse* on dit *Ferrer*, quand même on voudroit dire *Garnir de cuivre*, *d'argent*, ou *d'or*, les choses de cette espèce, qui ont coutume d'être garnies de fer; *un cheval ferré d'argent*, *un lacet ferré d'or*, *une cassette ferrée de cuivre.*

Les noms *Charité*, *Lâcheté*, *Intempérance*, *Imprudence*, *Injustice*, *Folie*, expriment des habitudes de l'ame, & n'ont point de pluriel en ce sens dans aucune langue. Mais par *Catachrèse* on donne souvent les mêmes noms aux actions qui ont ces habitudes pour principes; & comme les actions sont susceptibles de nombres, ces noms peuvent alors prendre un pluriel : ainsi, l'on dit des *charités*, des *lâchetés*, des *intempérances*, des *imprudences*, des *injustices*, des *folies*, pour dire des *actions* de charité, de lâcheté, d'intempérance, d'imprudence, d'injustice, de folie. On dit de même des *amours*, pour des *liaisons* d'amour; des *espérances*, pour des *motifs* ou des *objets* d'espérance; des *naïvetés*, pour des choses naïves. Ce sont autant de *Catachrèses* fondées sur la Métonymie.

C'est principalement quand il s'agit d'idées dont les objets sont purement intellectuels, que les langues se trouvent dans une disette réelle : on ne peut alors désigner ces idées que par des termes empruntés de l'ordre des idées dont les objets sont matériels & sensibles. » Une... chose, dit Locke (Essai. *liv.* » III. *ch.* j. §. 5.), qui nous peut approcher un » peu plus de l'origine de toutes nos notions & con» noissances, c'est d'observer combien les mots qu'on » emploie pour signifier des actions & des notions » tout à fait éloignés des sens, tirent leur origine » de ces mêmes idées sensibles, d'où ils sont trans» férés à des significations plus abstruses, pour ex» primer des idées qui ne tombent point sous les » sens.... Et je ne doute point que, si nous pouvions » conduire tous les mots jusqu'à leur source, nous » ne trouvassions que, dans toutes les langues, les » mots qu'on emploie pour signifier des choses qui » ne tombent pas sous les sens, ont tiré leur pre» mière origine d'idées sensibles. «

La parole ne peut peindre que d'une manière sensible; & comme elle est sonore, elle réussit surtout à peindre les choses sonores & bruyantes; elle n'est pas même sans ressource pour les idées qui entrent dans l'entendement par la voie des autres sens extérieurs (*Voyez* ONOMATOPÉE). Mais dès qu'il s'agit des idées qui ne concernent que le sens intérieur, elle est forcée de recourir aux mots qui tiennent aux idées des sens extérieurs, afin de faire concevoir le mieux qu'il est possible, par une sorte de comparaison, les opérations intérieures, dont on ne peut transmettre les idées que sous le voile de quelques apparences sensibles.

Examinons sur ce pied quelques termes cités par Locke dans le passage même dont je viens de rapporter une partie; *imaginer*, *comprendre*, *concevoir.*

Imaginer, à la lettre, c'est *Faire une image;* mais ce n'est qu'une Métaphore. L'esprit ne peut proprement ni faire ni recevoir en soi aucune image.

Comprendre & *Concevoir*, formés directement des mots latins *Comprehendere* & *Concipere*, signifient littéralement *Prendre avec* ou *ensemble.* C'est encore une comparaison, fondée sur ce que l'esprit qui *comprend* ou qui *conçoit*, connoît ou toutes les idées partielles qui constituent l'idée totale, ou toutes les relations des idées qu'il compare, & cela par un seul & même acte; de même que l'on prend en une seule poignée toutes les branches d'un faisceau, toutes les parties d'un même corps.

Prenons quelques exemples du *Traité de la Formation méchanique des langues* par M. le président de Brosses (Ch. *xij.* n. 211, 212.)

Considérer, regarder attentivement un objet; au figuré, réfléchir en soi-même : tel est le sens actuel & générique de ce mot. Mais dans son premier usage, il a dû seulement signifier *Regarder le ciel;* R. *sidus.* Expression formée sur l'attention avec laquelle un astronome regarde une constellaion à travers un long tube pour en mettre les étoiles ensemble *con-stellare*, *con-siderare.*

Désir, syncopé du latin *Desiderium*, qui, signifiant dans cette langue plus encore le regret de la perte que le souhait de la possession, s'est particulièrement étendu dans la nôtre à ce dernier sentiment de l'ame. La particule privative *de*, précédant le verbe *siderare*, nous montre que *De-siderare*, dans sa signification purement littérale, ne vouloit dire autre chose que *Être privé de la vûe des astres.* Le terme qui exprimoit la perte d'une chose si souhaitable, s'est généralisé pour tous les sentiments du regret, & ensuite pour tous les sentiments du désir, qui sont encore plus généraux. Ainsi, la *Catachrèse* porte ici sur une double Synecdoche (*Voy.* SYNECDOCHE); ce qui prouve de nouveau que tous les Tropes peuvent être de son ressort, & qu'elle n'est point elle-même un Trope.

Du grec Ῥῆσις, *dictum*, pris par Métonymie pour ce dont on parle, les latins ont tiré *Res* (chose), pour exprimer toute entité dont on peut discourir. Ensuite de *Res*, qui fait au génitif pluriel *Rerum*, ils ont formé leur verbe *Reri*, comme nous dirions

littéralement, si le mot étoit reçu, *Être chosé*, c'est à dire, Etre persuadé de la réalité, de l'existence, de la vérité de la chose, la *Croire*. De *Reri* vient le supin *Ratum*, & le terme abstrait *Ratio*, l'action de connoître les choses, ou la faculté d'être instruit de ce qui les concerne, la *Raison*. On ne pouvoit mieux peindre la force de cette opération de l'entendement, pour faire concevoir que la *Raison* n'est que la *Vérité de la chose*, la *Chose* même transportée du dehors au dedans de l'esprit.

Avoir de l'*Inclination* pour quelqu'un, *Pencher* en sa faveur, sont vraiment des images physiques de choses morales; puisque par analogie elles transportent, aux dispositions de l'ame, les mouvements corporels.

C'est aussi une fort bonne peinture naturelle, que d'avoir nommé *Coquetterie*, le caractère d'esprit d'une femme qui agace les hommes, comme un *Coq* agace plusieurs poules à la fois.

Délire, folie, égarement de l'esprit, vient du latin *Delirare*, qui signifie proprement *S'écarter des sillons*, labourer de travers; de *lira*, sillon.

Astuce, artifice de l'esprit, *Astutia*, veut dire littéralement *Manière de vivre à la ville*, étant dérivé du grec ἄςυ (ville); *in quo*, dit Festus, *qui conversati assiduè sint, cauti atque acuti esse videantur*. Au reste, ce mot ne s'entendoit qu'en mauvaise part: *Astu*, dit Servius sur Virgile (*Æn. xj.* 704.), *malitia; nam propriè astutos, malitiosos vocamus*. Cet usage de la langue latine est un témoignage authentique contre la prétendue politesse & la fausse sagacité des villes.

Dubium, dit Festus, *à duobus incipit*; & plusieurs pensent que *Dubium* est pour *Duvium*, comme si l'on disoit *duæ viæ*. Quoi qu'il en soit, ce mot, que nous rendons par *Doute*, peint très-bien l'incertitude de l'esprit entre deux pensées, au moyen de l'idée de *deux*, qui se trouve à la tête du mot.

Il seroit aisé d'accumuler sans fin des exemples de mots pareils, destinés aujourdhui par *Catachrèse* à exprimer des idées relatives ou purement intellectuelles. Tous ceux qu'on emploie dans les langues connues portent sur de pareilles images, & sont originairement métaphoriques; ou bien il est impossible d'en assigner une origine raisonnable, parce que les traces en sont entièrement effacées. Mais en bonne Logique, on doit juger des choses homogènes, que l'on ne peut connoître, par celles qui sont bien connues: & si celles-ci se rangent sous un principe, dont l'évidence se fasse appercevoir partout où la vûe peut s'étendre; l'analogie, l'une des plus fécondes sources de nos lumières, exige que nous rapportions au même principe toutes les autres choses de même espèce. Ce qui confirme entièrement la conclusion générale que j'ai rapportée de Locke un peu plus haut.

Qu'est-ce autre chose que des Tropes continuels qui favorisent cette formation des termes intellectuels? Les images y sont sensibles. Quel autre moyen analogique pourroit-on imaginer pour subvenir à cette nomenclature? Il paroît décidé par les usages connus des langues, que les hommes ont eu besoin de très-bonne heure de cette espèce de termes; & il n'y a point à douter que l'expédient de les prendre par analogie dans l'ordre physique, ne soit aussi ancien & ne vienne de la même source que le langage même.

« Mais, dit M. du Marsais (Trop. I. *vij.* §. 2.) » il ne faut pas croire avec quelques savants, » (Rollin, Traité des ét. Liv. III. Ch. *iij.* Art. 2. » §. 5. Cicéron, III. *de Orat. xxxviij.* 155. Vossius, *Instit. orat.* IV. *vj.* 14.) que les Tropes » n'ayent *d'abord été inventés que par nécessité*, » *à cause du défaut & de la disette des mots* » *propres*, & qu'ils ayent *contribué depuis à la* » *beauté & à l'ornement du discours; de même* » *à peu près que les vêtements ont été employés* » *dans le commencement pour couvrir le corps &* » *le défendre contre le froid, & ensuite ont servi* » *à l'embellir & à l'orner*. Je ne crois pas qu'il y » ait un assez grand nombre de mots qui suppléent » à ceux qui manquent, pour pouvoir dire que tel » ait été le premier & le principal usage des Tropes. » D'ailleurs ce n'est point là, ce me semble, la » marche, pour ainsi dire, de la nature; l'imagination a trop de part dans le langage & dans » la conduite des hommes, pour avoir été précédée en ce point par la nécessité ».

Cette imagination, qui a tant de part dans le langage & dans la conduite des hommes, & qu'on ne veut point y avoir été précédée par la nécessité, est pourtant fille de cette nécessité, si je peux parler ainsi: l'imagination étoit nécessaire aux hommes, on vient de le voir, pour suppléer, par des images & des mots pittoresques, à ceux qui devoient exprimer les idées purement intellectuelles; & M. du Marsais lui-même, en avouant la part qu'elle a dans le langage, avoue en quelque sorte la nécessité qui l'y a introduite.

« Ce n'est point là, dit-il, la marche de la nature ». C'est elle-même: & on la reconnoît ici aux caractères qui sont les seuls qui puissent la manifester; je veux dire des faits constants & des procédés semblables dans tous les temps & dans tous les lieux, nonobstant la diversité des idiômes. M. du Marsais a tort de croire qu'il n'y a pas un assez grand nombre de mots qui suppléent à ceux qui manquent. C'est une assertion hasardée sans réflexion: car les termes qui expriment des idées mentales, des abstractions, des considérations de l'esprit, des réflexions, des relations, des combinaisons, en un mot des êtres moraux & métaphysiques, sont les plus abondants dans toutes les langues cultivées; & il est impossible de prouver d'un seul de ces termes, qu'il ne tienne pas à un radical physique, & par conséquent qu'il ne soit pas destiné à suppléer un terme propre. *Ergo hæ translationes quasi mutuationes sunt; quum quod non habeas aliunde sumas*. (Cic. III. *De Orat. xxxviij* 156.)

Une remarque essencielle à faire ici, c'est que

la *Catachrèse*, qui semble être un écart des procédés naturels, s'assujettit néanmoins d'une manière invariable au principe fondamental de la saine Logique : les objets physiques nous sont plus particulièrement, & en quelque sorte, plus intimement connus, que les esprits & les êtres moraux ou métaphysiques; en conséquence elle désigne ceux-ci par des noms empruntés de l'ordre des objets physiques. C'est passer du plus connu au moins connu. Elle ne perd pas de vüe ce principe, lors même qu'il s'agit de nommer un objet physique par comparaison avec un autre; c'est toujours l'objet le plus connu qui fournit l'image & qui prête son nom au moins connu.

C'est ce qui justifie la censure que M. du Marsais a faite (*Loc. cit.*) de l'opinion de Cicéron, de Quintilien, & de M. Rollin, sur les mots *Gemma* & *Gemmare*, que ces grands hommes prétendent avoir été employés par emprunt pour exprimer le bourgeon de la vigne, parce qu'il n'y avoit point de mot propre pour l'exprimer. « Mais si nous en » croyons les étymologistes, dit M. du Marsais, » *Gemma* est le mot propre pour signifier le *bour-* » *geon* de la vigne; & ç'a été ensuite par figure » que les latins ont donné ce nom aux *perles* & » aux *pierres précieuses*. En effet c'est toujours le » plus commun & le plus connu qui est le propre, » & qui se prête ensuite au sens figuré. Les labou- » reurs du pays latin connoissoient les bourgeons » des vignes & des arbres, & leur avoient donné » un nom, avant que d'avoir vu des perles & des » pierres précieuses ».

Gemma *est id quod in arboribus tumescit, quum parere incipiunt; à* Geno, *id est* Gigno : *hinc* margarita *& deinceps omnis* lapis pretiosus *dicitur* Gemma.... *Quod habet quoque Perottus, cujus hæc sunt verba : Lapillos* Gemmas *vocavêre à similitudine* Gemmarum *quas in vitibus sive arboribus cernimus; Gemmæ enim propriè sunt pupuli quos primò vites emittunt; &* Gemmare *vites dicuntur, dum* Gemmas *emittunt* (Martinii Lexicon : *voce* Gemma.) (*M. Beauzée.*)

CATALECTE ou CATALECTIQUE, adj. Terme de la Poésie grèque & latine, usité parmi les anciens pour désigner les vers imparfaits, auxquels il manquoit quelques pieds ou quelques syllabes, par opposition aux vers *acatalectiques*, auxquels il ne manquoit rien de ce qui devoit entrer dans leur structure. Ce mot est originairement grec, & formé de *κατὰ*, *contra*, & de λήγω, *desino*, je finis; c'est à dire, *qui n'est pas terminé* ou *fini*, dans les règles. *Voyez* Acatalectique. (*L'abbé Mallet.*)

CATASTROPHE, sub. f. *Belles-Lettres*. On n'attache plus à ce mot que l'idée d'un évènement funeste. On ne diroit pas la *Catastrophe* de *Bérénice*, ou de *Cinna*. Avant Corneille on n'osoit pas donner le nom de *Tragédie* à une Pièce dont le dénouement n'avoit rien de sanglant; & Aristote pensoit de même, lorsqu'il sembloit vouloir interdire à la Tragédie les dénouements heureux. On voit cependant qu'il ne tenoit pas rigoureusement à cette doctrine.

« Ce qui se passe entre ennemis ou indifférents, » disoit-il, n'est pas digne de la Tragédie : c'est » lorsqu'un ami tue ou va tuer son ami; un fils, » son père; une mère, son fils; un fils, sa mère, *&c.* » que l'action est vraiment tragique. Or il peut » arriver que le crime se consomme ou ne se con- » somme pas; qu'il soit commis aveuglément ou » avec connoissance ». Et de là naissent quatre combinaisons : celle où le crime est commis de propos délibéré; celle où le crime n'est reconnu qu'après qu'il est commis; celle où la connoissance du crime que l'on alloit commettre empêche tout à coup qu'il ne soit consommé; & celle où, résolu à commettre le crime avec connoissance, on est retenu par ses remords ou par quelque nouvel incident. Aristote rejette absolument celle-ci, & donne la préférence à celle où le crime qu'on alloit commettre aveuglément, est reconnu sur le point d'être exécuté, comme dans *Mérope*.

C'est donc ici une heureuse révolution qui lui semble préférable. Mais ailleurs c'est un dénouement funeste qu'il demande, sans quoi, dit-il, l'action n'est point tragique; & c'est là qu'il est conséquent : car il a posé pour principe qu'il seroit bon de nous rendre insensibles à des évènements dont la douleur ne change pas le cours : c'est à quoi tendoit, selon son idée, le spectacle de la Tragédie. Son objet moral n'étoit pas de modérer en nous les passions actives, mais d'habituer l'ame aux impressions de la terreur & de la pitié, de l'en charger comme d'un poids qui exerçât ses forces, & lui fît paroître plus léger le poids de ses propres malheurs; & pour cela, ce n'étoit pas assez, disoit-il, d'une affliction passagère, qui, causée par les incidents de la fable, fût appaisée au dénouement. Si l'acteur intéressant finissoit par être heureux, si le spectateur se retiroit tranquille & consolé, ce n'étoit plus rien; il falloit qu'il s'en allât frappé de ces idées : « l'homme est né pour souffrir, il doit s'y attendre & s'y résoudre ». Sans donc s'occuper de l'émotion que nous cause le progrès des évènements, Aristote s'attache à celle que le spectacle laisse dans nos ames : c'est par là, dit-il, que la Tragédie purge la crainte, la pitié, & toutes les passions semblables, c'est à dire, toutes les impressions douloureuses qui nous viennent du dehors.

On voit par là que l'objet moral qu'il donne à la Tragédie n'en est que mieux rempli, lorsque l'innocence succombe; mais d'un autre côté, cet exemple est encourageant pour le crime & dangereux pour la foiblesse. De là vient que Socrate & Platon reprochoient à la Tragédie d'aller contre la loi, qui veut que les bons soient récompensés & que les méchants soient punis.

Pour éluder la difficulté, Aristote a exigé, dans le

le perſonnage malheureux & intéreſſant, un certain mélange de vices & de vertus ; mais quels étoient les vices d'Œdipe, de Jocaſte, de Méléagre ? Il a fallu imaginer des fautes involontaires : ſolution qui n'en eſt pas une, mais qui donnoit un air d'équité aux décrets de la deſtinée, & qui adouciſſoit, du moins en idée, la dureté d'un ſpectacle où l'on entendoit gémir ſans ceſſe les victimes de ces décrets.

La vérité ſimple eſt, que la Tragédie ancienne n'avoit d'autre but moral que la crainte des dieux, la patience, & l'abandon de ſoi-même aux ordres de la deſtinée. Or tout cela réſulte pleinement d'une *Cataſtrophe* heureuſe pour les méchants, & malheureuſe pour les bons. Après cela, quelle étoit pour les mœurs la conſéquence de l'opinion que donnoient aux peuples ces exemples d'une deſtinée inévitable, ou d'une volonté ſuprême également injuſte & irréſiſtible ? C'eſt de quoi les poètes s'inquiétoient aſſez peu, & ce qu'ils laiſſoient à diſcuter aux philoſophes, qui voudroient, bien ou mal, concilier la Morale avec la Poéſie.

Du reſte, la preuve que les poètes grecs ne s'étoient pas fait une loi de terminer la Tragédie par une *Cataſtrophe*, c'eſt l'exemple des *Euménides* d'Eſchyle, du *Philoctète* de Sophocle, de l'*Oreſte* d'Euripide, & de l'*Iphigénie en Tauride* du même poète, dont le dénouement eſt heureux.

Dans le ſyſtême de la Tragédie moderne, il eſt bien plus aiſé d'accorder la fin morale avec la fin poétique ; & les *Cataſtrophes* funeſtes y trouvent naturellement leur place, leur cauſe, & leur moralité dans les effets des paſſions. *Voyez* TRAGÉDIE. (*M. MARMONTEL.*)

CE. *Ce*, *ces* ; *cet*, *cette* ; *ceci*, *cela* ; *celui*, *celle* ; *ceux*, *celles* ; *celui-ci*, *celui là* ; *celles-ci*, *celles-là*.

Ces mots répondent à la ſituation momentanée où ſe trouve l'eſprit, lorſque la main montre un objet que la parole va nommer ; ces mots ne font donc qu'indiquer la perſonne ou la choſe dont il s'agit, ſans que par eux-mêmes ils en excitent l'idée. Ainſi, la propre valeur de ces mots ne conſiſte que dans la déſignation ou indication, & n'emporte point avec elle l'idée préciſe de la perſonne ou de la choſe indiquée. C'eſt ainſi qu'il arrive ſouvent que l'on ſait que quelqu'un a fait une telle action, ſans qu'on ſache qui eſt ce quelqu'un-là. Ainſi, les mots dont nous parlons n'excitent que l'idée de l'exiſtence de quelque ſubſtance ou mode, ſoit réel, ſoit idéal : mais ils ne donnent par eux-mêmes aucune notion décidée & préciſe de cette ſubſtance ou de ce mode.

Ils ne doivent donc pas être regardés comme des *vice-gérents*, *dont le devoir conſiſte à figurer à la place d'un autre*, *& à remplir les fonctions de ſubſtitut*.

Ainſi, au lieu de les appeler *Pronoms*, j'aimerois mieux les nommer *Termes métaphyſiques*, c'eſt à dire, mots qui par eux-mêmes n'excitent que de ſimples concepts ou vûes de l'eſprit, ſans indiquer aucun individu réel ou être phyſique. Or on ne doit donner à chaque mot que la valeur préciſe qu'il a ; & c'eſt à pouvoir faire & à ſentir ces préciſions métaphyſiques, que conſiſte une certaine juſteſſe d'eſprit où peu de perſonnes peuvent atteindre.

Ce, *ceci*, *cela*, ſont donc des termes métaphyſiques, qui ne font qu'indiquer l'exiſtence d'un objet que les circonſtances ou d'autres mots déterminent enſuite ſingulièrement & individuellement.

Ce, *cet*, *cette*, ſont des adjectifs métaphyſiques qui indiquent l'exiſtence, & montrent l'objet : *Ce livre*, *cet homme*, *cette femme*, voilà des objets préſents ou préſentés. « *Ce*, adjectif, ne ſe met que devant » les noms maſculins qui commencent par une con- » ſonne, au lieu que devant les noms maſculins » qui commencent par une voyelle, on met *Cet* ; » mais devant les noms féminins, on met *cette*, » ſoit que le nom commence ou par une voyelle ou » par une conſonne. » *Grammaire de* Buffier, *pag.* 189.

Ce, déſigne un objet dont on vient de parler, ou un objet dont on va parler.

Quelquefois pour plus d'énergie on ajoûte les particules *ci* ou *là* aux ſubſtantifs précédés de l'adjectif *ce* ou *cet* ; *cet état-ci*, *ce royaume-là* : alors *ci* fait connoitre que l'objet eſt proche ; & *là*, plus éloigné ou moins proche.

Ce eſt ſouvent ſubſtantif ; c'eſt le *hoc* des latins : alors, quoi qu'en diſent nos grammairiens, *ce* eſt du genre neutre ; car on ne peut pas dire qu'il ſoit maſculin, ni qu'il ſoit féminin. *J'entends ce que vous dites*, *iſtud quod*. *Ce fut après un ſolemnel & magnifique ſacrifice*, *que*, &c. Fléchier, *Or. fun.* *Ce*, c'eſt à dire, *la choſe que je vais dire arriva après*, &c.

Dans les interrogations, *Ce*, ſubſtantif eſt mis après le verbe *eſt*. *Qui eſt-ce qui vous l'a dit*, dont la conſtruction eſt *ce*, c'eſt à dire, *celui* ou *celle qui vous l'a dit eſt quelle perſonne* ?

Ce, ſubſtantif, ſe joint à tout genre & à tout nombre. *Ce ſont des philoſophes* &c. *ce ſont les paſſions* ; *c'eſt l'amour* ; *c'eſt la haîne*.

La particule *ci* & la particule *là* ajoutées au ſubſtantif *Ce*, ont formé *Ceci* & *Cela*. Ces mots indiquent ou un objet ſimple, comme quand on dit *cela eſt bon*, *ceci eſt mauvais* : ou bien ils ſe rapportent à un ſens total, à une action entière ; comme quand on dit *ceci va vous ſurprendre*, *cela mérite attention*, *cela eſt fâcheux*.

Au reſte *Ceci* indique quelque choſe de plus immédiatement préſent que *Cela*. *Écoutez ceci*, *avez-vous vû cela* ? *Vous êtes-vous apperçu de cela* ? *Venez voir ceci*.

Ceci, *Cela*, ſont auſſi des ſubſtantifs neutres ; ces mots ne donnent que l'idée métaphyſique d'une ſubſtance qui eſt enſuite déterminée par les circonſtances ou idées acceſſoires ; l'eſprit ne s'arrête pas à la ſignification préciſe qui répond au mot *Ceci* ou au mot *Cela*, parce que cette ſignification eſt trop générale ; mais elle donne occaſion à l'eſprit

de conſidérer enſuite d'une manière plus diſtincte & plus décidée l'objet indiqué.

Ceci veut dire choſe préſente ou qui demeure, *Cela* ſignifie choſe préſente & déjà connue. *Vos iſthæc intrò auferte. Emportez cela au logis*, dit Madame Dacier, Ter. *And. act. I. ſc. j. vers* 1. Ainſi, il faut bien diſtinguer en ces occaſions la propre ſignification du mot, & les idées acceſſoires qui s'y joignent & qui le déterminent d'une manière individuelle.

Il en eſt de même de *il m'a dit;* la valeur de *il* eſt ſeulement de marquer une perſonne qui a dit, voilà l'idée préſentée, mais les circonſtances ou idées acceſſoires me font connoître que cette perſonne ou ce *il* eſt Pierre; voilà l'idée ajoutée à *il*, idée qui n'eſt pas préciſément ſignifiée par *il*.

Celui & *Celle* ſont des ſubſtantifs qui ont beſoin d'être déterminés par *qui* ou par *de;* ils ſont ſubſtantifs, puiſqu'ils ſubſiſtent dans la phraſe ſans le ſecours d'un ſubſtantif, & qu'ils indiquent ou une perſonne ou une choſe. *Celui qui me ſuit*, &c. c'eſt à dire *l'homme*, *la perſonne*, *le diſciple qui*, &c. *D*. Quel eſt le meilleur acier dont on ſe ſerve communément en France? *R*. C'eſt *celui* d'Allemagne, c'eſt à dire, c'eſt l'acier d'Allemagne: ainſi, ces mots indiquent ou un objet dont on a déja parlé, ou un objet dont on va parler.

On ajoûte quelquefois les particules *ci* ou *là* à *celui* & à *celle*, & au pluriel à *ceux* & à *celles;* ces particules produiſent à l'égard de ces mots-là le même effet que nous venons d'obſerver à l'égard de *cet*.

Ceux eſt le pluriel de *celui*, & en ajoutant un *s* à *celle*, on en a le pluriel. *Voyez* PRONOM. (*M.* DU *MARSAIS*.)

CÉDILLE, ſ. f. *terme de Grammaire*. La *Cédille* eſt une eſpèce de petit *c* que l'on met ſous le *C*, lorſque, par la raiſon de l'étymologie, on conſerve le *c* devant un *a*, un *o*, ou un *u*, & que cependant le *c* ne doit point prendre alors la prononciation dure qu'il a coutume d'avoir devant ces trois lettres *a*, *o*, *u*: ainſi, de *glace*, *glacer*, on écrit *glaçant*, *glaçon;* de *menace*, *menaçant;* de *France*, *françois;* de *recevoir*, *reçu*, *&c*. En ces occaſions, la *Cédille* marque que le *c* doit avoir la même prononciation douce qu'il a dans le mot primitif. Par cette pratique le dérivé ne perd point la lettre caractériſtique, & conſerve ainſi la marque de ſon origine.

Au reſte, ce terme *Cédille* vient de l'eſpagnol *Cedilla*, qui ſignifie *petit c;* car les eſpagnols ont auſſi, comme nous, le *c* ſans *Cédille*, qui alors a un ſon dur devant les trois lettres *a*, *o*, *u*; & quand ils veulent donner le ſon doux au *c* qui précède l'une de ces trois lettres, ils y ſouſcrivent la *Cédille*; c'eſt ce qu'ils appellent *c con cedilla*, c'eſt à dire, *c avec Cédille*.

Ce caractère pourroit bien venir du ſigma des grecs figuré ainſi Ϲ, comme nous l'avons remarqué à la lettre *c*: car le *c* avec *Cédille* ſe prononce comme l'*s*, au commencement des mots, *ſage*, *ſecond*, *ſi*, *ſucre* (*M.* DU *MARSAIS*).

(N.) CÉLOSTOMIE, ſ. f. Défaut de prononciation, qui conſiſte en ce que celui qui parle en public n'ouvre pas aſſez la bouche, & pouſſe à la vérité de grands ſons confus, mais qui retentiſſent en dedans de l'organe ſans ſortir au dehors d'une manière diſtincte. Κοιλοςομία, *quum vox quaſi in receſſu oris auditur*. Quintil. *Inſt. orat. I.* 5.

Ce mot a pour racines Κοῖλος (creux), & Στόμα (bouche): de là Κοιλοςομία (*Vitium illud quo vox in ore*, *quaſi in ſpecu*, *obſcuratur*).

L'abbé Gédoyn n'a pas franciſé ce mot dans ſa traduction de Quintilien; & je ne l'ai trouvé que dans le *Traité de l'Action de l'orateur* de Michel le Faucheur, publié en 1657 par M. Conrart. Mais il y eſt écrit *Cœloſtomie*, conformément à l'étymologie grèque. Comme ce mot eſt peu connu, quoique néceſſaire, j'ai cru devoir plus tôt en conformer l'orthographe à la prononciation; vu que d'ailleurs nous prononçons le *c* durement dans *cœur* à cauſe de l'*o*, & que nous avons ſupprimé cet *o* dans *céleſte*, *célibat*, afin de ſiffler le *c*, quoiqu'on écrive en latin *cæleſtis*, *cælibatus*.

Le défaut qui donne dans une extrémité contraire à la *Céloſtomie*, eſt le *Plaiiaſme*. *Voyez* ce mot (*M. BEAUZÉE*.)

(N.) CÉNISME, ſ. m. Κοινισμὸς, de κοινὸς, *communis*. Le *Céniſme*, que j'écris ſans *o*, comme nous écrivons *Cénobite*, qui vient du même radical, eſt un vice d'Élocution, qui, chez les grecs, conſiſtoit à employer confuſément tous les dialectes, l'attique, le dorique, l'ionique, l'éolique. « Mais on » tombe chez nous dans un défaut tout ſemblable, » dit Quintilien (*Inſt. orat.* viij. 3.), quand on » ſe ſert indiſtinctement d'expreſſions, les unes » ſublimes & les autres baſſes, les unes ſurannées » & les autres modernes, les unes poétiques & les » autres vulgaires: car il en réſulte un monſtre » ſemblable à celui que décrit Horace au commen» cement de ſon Art poétique ». *Cui ſimile vitium eſt apud nos*, *ſi quis ſublimia humilibus*, *vetera novis*, *poetica vulgaribus miſceat: id enim tale eſt monſtrum*, *quale Horatius in primâ parte libri de Arte poëticâ fingit*. Ce qui étoit poſſible en latin, l'eſt également en françois & dans toutes les langues; & c'eſt partout un défaut également répréhenſible (*M. BEAUZÉE*.)

* CERTAIN, SÛR, ASSÛRÉ, *Synonymes*.

Soit que l'on conſidère ces mots dans le ſens qui a rapport à la réalité de la choſe, ou dans celui qui a rapport à la perſuaſion d'eſprit; leur différence eſt toujours analogique, comme on le remarquera par les traits ſuivants, où je les place tantôt dans l'un & tantôt dans l'autre de ces deux ſens.

Certain ſemble mieux convenir à l'égard des choſes de ſpéculation, & partout où la force de

l'évidence a lieu ; les premiers principes ſont *certains*, ce que la raiſon démontre l'eſt auſſi. *Sûr* paroît être à ſa place dans les choſes qui concernent la pratique, & dans tout ce qui ſert à la conduite; les règles générales ſont *sûres*, ce que l'épreuve vérifie l'eſt également. *Aſſûré* a un rapport particulier à la durée des choſes & au témoignage des hommes: les fortunes ſont *aſſûrées*, mais légitimes dans tous les bons gouvernemens ; les évènements ne peuvent être mieux *aſſûrés* que par l'atteſtation des témoins oculaires ou par l'uniformité des relations.

On eſt *certain* d'un point de ſcience. On eſt *sûr* d'une maxime de Morale. On eſt *aſſûré* d'un fait ou d'un trait d'Hiſtoire.

La juſteſſe du raiſonnement conſiſte à ne poſer que des principes *certains*, pour n'en tirer enſuite que des concluſions néceſſaires. La conduite la plus *sûre* n'eſt pas toujours la plus louable. La faveur des princes ne fut jamais un bien *aſſûré*.

L'homme docte doute de ce qui n'eſt pas *certain*. Le prudent ſe défie de tout ce qui n'eſt pas *sûr*. Le ſage abandonne aux préjugés populaires tout ce qui n'eſt pas ſuffiſamment *aſſûré*. (*L'abbé* GIRARD.)

* C'EST POURQUOI, AINSI. *Synonymes.* Termes relatifs à la liaiſon d'un jugement de l'eſprit avec un autre jugement. (*M.* DIDEROT.)

C'eſt pourquoi renferme, dans ſa ſignification particulière, un rapport de cauſe & d'effet. *Ainſi* ne renferme qu'un rapport de prémiſſe & de conſéquence. Le premier eſt plus propre à marquer la ſuite d'un évènement ou d'un fait ; & le ſecond, à faire entendre la concluſion d'un raiſonnement.

Les femmes pour l'ordinaire ſont changeantes, *c'eſt pour quoi* les hommes deviennent inconſtants à leur égard. Les orientaux les enferment, & nous leur donnons une entière liberté ; *ainſi*, nous paroiſſons avoir pour elles plus d'eſtime.

Rome eſt, non ſeulement un ſiège eccléſiaſtique, revêtu d'une autorité ſpirituelle ; mais encore un État temporel, qui a, comme tous les autres États, des vûes de Politique & des intérêts à ménager : *c'eſt pourquoi* l'on y peut très-bien confondre les deux autorités. Tout homme eſt ſujet à ſe tromper ; *ainſi*, il faut tout examiner avant que de croire. (*L'abbé* GIRARD.)

C'eſt pourquoi ſe rendroit par *Cela eſt la raiſon pour laquelle*; & *Ainſi*, par *Cela étant*. La dernière de ces expreſſions n'indique qu'une condition. L'exemple ſuivant, où elles pourroient être employées toutes deux, en fera bien ſentir la différence. Je puis dire: *Nous avons quelque affaire à la campagne;* ainſi, *nous partirons demain*, *s'il fait beau*: ou, c'eſt pourquoi *nous partirons demain*, *s'il fait beau.* Dans cet exemple, *Ainſi* ſe rapporte à *s'il fait beau*, qui n'eſt que la condition du voyage ; & *C'eſt pourquoi* ſe rapporte à *nous avons quel que affaire*, qui eſt la cauſe du voyage. (*M.* DIDEROT.)

CÉSURE, ſ. f. (*Grammaire*). Ce mot vient du latin *Cæſura*, qui, dans le ſens propre, ſignifie *inciſion*, *coupure*, *entaille ;* R *cædere*, couper, tailler ; au ſupin *cæſum*, d'où vient *Céſure.* Ce mot n'eſt en uſage parmi nous que par alluſion & par figure, quand on parle de la méchanique du vers.

La *Céſure* eſt un repos que l'on prend dans la prononciation d'un vers après un certain nombre de ſyllabes. Ce repos ſoulage la reſpiration, & produit une cadence agréable à l'oreille : ce ſont ces deux motifs qui ont introduit la *Céſure* dans les vers ; facilité pour la prononciation, cadence ou harmonie pour l'oreille.

La *Céſure* ſépare les vers en deux parties, dont chacune eſt appelée *Hémiſtiche*, c'eſt à dire, *demi-vers*, *moitié de vers* : ce mot eſt grec. *Voyez* HÉMISTICHE & ALEXANDRIN.

En latin on donne auſſi le nom de *Céſure* à la ſyllabe après laquelle eſt le repos, & cette ſyllabe eſt la première du pied ſuivant :

*Arma virumque ca-*no, *Trojæ qui primus ab oris.*

La ſyllabe *no* eſt la *Céſure* & commence le troiſième pied.

En françois la *Céſure* ou *repos* eſt mal placée entre certains mots qui doivent être dits tout de ſuite, & qui font enſemble un ſens inſéparable ſelon la manière ordinaire de parler & de lire ; tels ſont la prépoſition & ſon complément : ainſi, le vers ſuivant eſt défectueux :

Adieu, je m'en vais à . . . Paris pour mes affaires.

Il en eſt de même du verbe *eſt*, qui joint l'attribut & le ſujet ; comme dans ce vers :

On ſait que la chair eſt . . . fragile quelquefois.

Par la même raiſon, on ne doit jamais diſpoſer le ſubſtantif & l'adjectif de façon que l'un finiſſe le premier hémiſtiche, & que l'autre commence le ſecond, comme dans ce vers :

Iris, dont la beauté . . . charmante nous attire.

Cependant ſi le ſubſtantif faiſoit le repos du premier hémiſtiche, & qu'il fût ſuivi de deux adjectifs qui achevaſſent le ſens, le vers ſeroit bon ; comme :

Il eſt une ignorance . . . & ſainte & ſalutaire. *Sacy.*

Ce qui fait voir qu'en toutes ces occaſions, la grande règle, c'eſt de conſulter l'oreille & de s'en rapporter à ſon jugement.

Dans les grands vers, c'eſt à dire, dans ceux de douze ſyllabes, la *Céſure* doit être après la ſixième ſyllabe.

Jeune & vaillant héros . . . dont la haute ſageſſe.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Obſervez que cette ſixième ſyllabe doit être une ſyllabe pleine, qu'ainſi, le repos ne peut ſe faire ſur une ſyllabe qui finiroit par un *e* muet ; il faut alors que cet *e* muet ſe trouve à la ſeptième ſyllabe, & s'élide avec le mot qui le ſuit :

Et qui seul, sans ministre . . . à l'exemple des dieux,
1 2 3 4 5 6 7
Soutiens tout par toi-même . . . & vois tout par tes yeux.
1 2 3 4 5 6 7

Dans les vers de dix syllabes, la *Césure* doit être après la quatrième syllabe.

Ce monde-ci . . . n'est qu'une œuvre comique,
1 2 3 4
Où chacun fait . . . ses rôles différents. *Rousseau.*
1 2 3 4

Il n'y a point de *Césure* prescrite pour les vers de huit syllabes, ni pour ceux de sept; cependant on peut observer que ces sortes de vers sont bien plus harmonieux quand il y a une *Césure* après la troisième ou la quatrième syllabe, dans les vers de huit syllabes; & après la troisième dans ceux de sept.

Au sortir, . . de ta main puissante,
Grand Dieu, que l'homme étoit heureux!
La Vérité, toujours présente,
1 2 3 4
Le livroit à ses premiers vœux.
1 2 3

Voici des exemples de vers de sept syllabes.

Qu'on doit plaindre une bergère
1 2 3
Si facile à s'alarmer!
1 2 3
Pourquoi du plaisir d'aimer?
Faut-il se faire une affaire?
Quels bergers . . . en font autant
Dans l'ingrat siècle où nous sommes?
Achante, qu'elle aime tant,
Est peut-être un inconstant,
Comme tous les autres hommes. *Deshoulières.*

C'est ce que l'on pourra encore observer dans la première fable de M. de la Fontaine.

La cigale . . . ayant chanté
Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue.
. . . .
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau.
Elle alla . . . crier famine
Chez la fourmi sa voisine,
La priant . . . de lui prêter
Quelque grain . . . pour subsister, *&c.*

Au reste je ne parle ici que des vers de douze, de dix, de huit, & de sept syllabes; les autres sont moins harmonieux, & n'entrent guères que dans le chant ou dans des pièces de caprice. (*M.* DU *MARSAIS.*)

CÉSURE. *Poésie latine.* Dans les vers latins, il y a quelquefois un repos dans le sens, après la *Césure;* mais ce repos n'est point de règle, & le plus souvent il n'y est pas. La *Césure* est une syllabe qui, à la fin du mot, se détache du pied qui la précède, pour faire seule un demi-pied, suivi d'un silence qui achève la mesure; ou pour se joindre, sans aucune pause, à une ou deux syllabes du mot suivant, & former un pied avec elles.

Il semble que, dans le premier cas, le silence qui achève la mesure devroit être un sens suspendu; & cependant on ne voit pas que les poètes se soient fait une loi de suspendre le sens à la *Césure* :

Odi profanum vulgus, & arceo
. . . .
Districtus ensis cui super impiâ
Cervice pendet, &c.
. . . .
Tu, quum parentis regna per arduum
Cohors gigantum scanderet impia. Horat.

Dans le premier de ces exemples, le sens n'est suspendu qu'au milieu du troisième pied; dans le second exemple, il n'y a de repos qu'à la *Césure* du vers suivant; dans le troisième, il y a deux vers de suite sans aucun repos : rien de plus ordinaire dans les *Odes d'Horace.*

Dans le second cas, c'est à dire, lorsque la *Césure* ne suppose aucun silence après elle pour achever le pied, & qu'elle se joint immédiatement aux premières syllabes du mot suivant, les poètes ont encore moins pensé à y ménager un repos. Par exemple, dans l'hexamètre, la *Césure*, ou finale détachée, est après le second pied; or voyez les vers les plus harmonieux de Virgile : il n'y en a presque pas un où le repos soit après cette syllabe.

Qualis populeâ mœrens Philomela sub umbrâ,
Amissos queritur fœtus, quos, durus arator
Observans, nido implumes detraxit; at illa
Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
Integrat, & mœstis latè loca questibus implet. Virg.

Il en est du vers saphique & du vers élégiaque, comme de l'asclépiade & de l'hexamètre;

Latiùs regnes, avidum domando
Spiritum, quam si Libyam remotis
Gadibus jungas, &c. Horat.

On voit dans le premier & dans le troisième vers, la *Césure*, ou syllabe en suspens après le second pied, suivie d'un repos; mais dans le second vers le repos se trouve placé au milieu du second pied, & nullement après la *Césure.*

De même dans ces vers élégiaques ou pentamètres.

Arma gravi numero violentaque bella parabam
Edere, materiâ conveniente modis.
Par erat inferior versus : risisse Cupido
Dicitur, atque unum surripuisse pedem. Ovid.

Le repos se trouve placé, comme on voit, après le premier pied; & il n'y en a point après la *Césure.*

Ainsi, soit que la *Césure* du vers reste absolument isolée, comme dans l'asclépiade, soit qu'elle s'unisse aux premières syllabes du mot suivant, comme dans l'hexamètre, les poètes latins ont également négligé d'y suspendre le sens & d'y ménager un repos pour l'oreille.

Pour rendre raison de la *Césure* de l'hexamètre, on a dit que, sans cela, il arriveroit souvent que la fin d'un vers & le commencement de l'autre formeroient un vers de la même espèce; & qu'afin d'éviter cette confusion, il falloit que les vers fussent coupés au dixième tems, c'est à dire, au milieu & non pas à la fin d'un pied. Mais la véritable raison, ce me semble, c'est que la chute du second pied, s'il tomboit sur la fin d'un mot, romproit trop brusquement le rhythme, qui soutenu par la *Césure*, ou le demi-pied suspendu, en devient plus majestueux. (*M. Marmontel.*)

(N.) CHAGRIN, TRISTESSE, MÉLANCOLIE. *Synonymes.*

Le *chagrin* vient du mécontentement & des tracasseries de la vie; l'humeur s'en ressent. La *Tristesse* est ordinairement causée par les grandes afflictions; le goût des plaisirs en est émoussé. La *Mélancolie* est l'effet du tempérament; les idées sombres y dominent, & en éloignent celles qui sont réjouissantes.

L'esprit devient inquiet dans le *Chagrin*, lorsqu'il n'a pas assez de force & de sagesse pour le surmonter. Le cœur est accablé dans la *Tristesse*, lorsque, par un excès de sensibilité, il s'en laisse entièrement saisir. Le sang s'altère dans la *Mélancolie*, lorsqu'on n'a pas soin de se procurer des divertissements & des dissipations. *Voyez* Affliction, Chagrin, peine. *Syn.* & Douleur, Chagrin, Tristesse, Affliction, Désolation. *Syn.* (*L'abbé Girard.*)

CHAIRE (Éloquence de la). *Belles-Lettres.* Chez les anciens, l'Éloquence n'entroit point dans les fonctions du sacerdoce; & ce qui répondoit le plus au genre de l'Éloquence de la *Chaire*, c'étoient les leçons des philosophes, les déclamations des sophistes, & les harangues des rhéteurs. Ceux-ci distinguoient deux genres d'Éloquence, l'*indéfini* ou celui des questions, & le *fini* ou celui des causes. La question étoit générale, la cause étoit particulière. L'une tendoit à établir une opinion, une maxime, une vérité de spéculation: & l'autre, à constater un fait ou à déterminer sa qualité morale; à décider si une chose avoit été, si elle étoit, si elle seroit; s'il étoit juste, honnête, utile, possible, vraisemblable ou non, qu'elle fût ou qu'elle eût été de telle ou de telle façon.

Or dans des républiques, où, non seulement le salut des citoyens, mais celui de l'État se trouvoit tous les jours entre les mains de l'Éloquence, les causes personnelles & la cause commune étoient d'un intérêt si grand, qu'on regardoit comme un parleur oiseux celui qui s'amusoit à des thèses spéculatives; sans objet réel & présent. Isocrate, que sa timide modestie avoit éloigné des affaires, mit cette Éloquence à la mode; & lorsque, dans la Grèce, la liberté fut descendue de la Tribune avec Démosthène & l'eût suivi dans le tombeau, les sophistes reprirent le genre d'Isocrate. Ils employèrent un talent, désormais destitué de fonctions publiques, à déclamer sur des sujets vagues, les uns avec la bonne foi, le zèle, & le courage de la vertu; les autres, & le plus grand nombre, avec la vanité du bel esprit, qui cherchoit à briller par un style fleuri, par des opinions singulières, & par les fausses lueurs de ces raisonnements subtils & captieux qui en ont pris le nom de *Sophismes.*

A Rome, l'Éloquence dégénéra de même en déclamations frivoles, dès que le tableau des proscriptions & la langue de Cicéron, percée par Antoine, avertirent tout homme éloquent, ou de flatter, ou de se taire, ou de ne dire, comme il convient sous les tyrans, que des choses vagues & vaines.

Jusques là ce genre d'Éloquence philosophique avoit paru si peu important, que les rhéteurs eux-mêmes dédaignoient d'en parler expressément dans leurs leçons. *Dividunt enim totam rem in duas partes, in causæ controversiam, & quæstionis... De causâ præcepta dant; de alterâ parte dicendi mirum silentium est.* Cic. de Or. l. II.

Mais cette Éloquence, qu'on négligeoit, tandis qu'elle étoit isolée & vague, on en faisoit le plus grand cas lorsqu'elle entroit dans la composition des plaidoyers & des harangues: car toute cause particulière tient à une question générale, d'où elle est extraite ou déduite; & c'étoit surtout à ce principe général que Cicéron recommandoit à l'Orateur de s'attacher, soit pour agrandir son sujet, soit pour dominer sur la cause. *Ornatissimæ sunt orationes eæ quæ latissimè vagantur, & à privatâ ac singulari controversiâ se ad universi generis vim explicandam conferunt & convertunt.* De Or. l. 3. *Voyez* Rhétorique.

L'Éloquence de la Tribune & du Barreau étoit donc composée, & de celle qui est devenue l'Éloquence des plaidoyers, & de celle qui est devenue l'Éloquence de la *Chaire*. Politique, Morale, Religion, tout fut de son domaine. Les philosophes disputoient, dans un langage subtilement obscur, de toutes les choses de la vie: *De rebus bonis & malis, expetendis aut fugiendis, honestis aut turpibus, utilibus aut inutilibus, de virtute, de justitiâ, de continentiâ, de prudentiâ, de magnitudine animi, de liberalitate, de pietate, de amicitiâ, de fide, de officio, de cæteris virtutibus contrariisque vitiis* (ibid.). L'orateur en parloit avec chaleur, avec clarté, avec force, avec abondance: *Quis cohortari ad virtutem ardentiùs, quis à vitiis acriùs revocare, quis vituperare improbos vehementiùs, quis laudare bonos ornatiùs, quis cupiditatem vehementiùs frangere accusando potest? Quis mærorem levare mitiùs consolando?* (ibid.) Ajoutez à cela le droit

de parler en public de la Politique, de la Légiſlation, de l'adminiſtration de l'État, de tous ſes intérêts & au dedans & au dehors ; *De republicâ, de imperio, de re militari, de diſciplinâ civitatis, de hominum moribus* : (ibid.) car ſa police s'exerçoit même ſur les mœurs perſonnelles : vous aurez une idée de l'orateur grec & romain. *Voyez* Orateur.

Ce qui nous reſte de l'Éloquence politique de ces temps-là, s'eſt réfugié dans les États républicains. Quant à l'Éloquence morale, la Religion lui a élevé, non pas une tribune, mais un trône ; & ce trône eſt la *Chaire*.

Pour ſe faire une idée du miniſtère qu'elle y exerce, il faut ſe figurer dans un temple, aux pieds des autels, ſous les yeux de Dieu même & en préſence de tout un peuple, une lice ouverte, où l'Éloquence aux priſes avec les paſſions, les vices, les foibleſſes, les erreurs de l'humanité, les provoque les unes après les autres, quelquefois toutes enſemble, les attaque, les combat, les terraſſe avec les armes de la foi, du ſentiment, & de la raiſon.

L'homme qui parle, eſt l'envoyé du Ciel ; &, par la ſainteté de ſon caractère, il ſemble porter ſur le front le nom du Dieu dont il eſt le miniſtre : la cauſe qu'il défend eſt celle de la vérité & de la vertu : ſes titres ſont les droits de l'homme, la loi de la nature empreinte dans tous les cœurs, & la loi révélée écrite & conſignée dans le dépôt des livres ſaints : les intérêts qu'il agite ſont ceux du Ciel & de la Terre, du temps & de l'éternité : enfin les clients qu'il raſſemble autour de lui & comme ſous ſes aîles, ſont la Nature, dont il défend les droits ; l'Humanité, dont il venge l'injure ; la Foibleſſe, dont il protège le repos & la sûreté ; l'Innocence, à laquelle il prête une voix ſuppliante pour déſarmer la calomnie, ou des accents terribles pour l'effrayer ; l'Enfance abandonnée, pour qui, dans l'auditoire, il cherche des cœurs paternels ; la Vieilleſſe ſouffrante, l'Indigence timide, la grande famille de J. C, les malheureux, en faveur deſquels il émeut les entrailles du riche & du puiſſant. Tel eſt le fidèle tableau du plaidoyer évangélique.

Si un ſemblable miniſtère eſt bien rempli, c'eſt une des plus belles inſtitutions dont l'Humanité ſoit redevable à la Religion chrétienne. Mais pour le remplir dignement, il faut que l'orateur penſe qu'il a pour juges Dieu & les hommes : Dieu, pour ne pas trahir ſa cauſe, ou par de frivoles égards, ou par de lâches complaiſances ; les hommes, pour s'accommoder à la foibleſſe de leur entendement, lorſqu'il vient les inſtruire ; à la trempe de leur eſprit, lorſqu'il veut les perſuader ; & au naturel de leur ame, lorſqu'il cherche à les émouvoir. Ainſi, ſon Éloquence doit être divine, par la ſublimité de ſes motifs, & humaine par ſes moyens.

C'eſt du côté humain qu'elle eſt un art, & un art au moins auſſi difficile que l'Éloquence de la Tribune & du Barreau.

In cauſarum contentionibus, dit Cicéron, *magnum eſt quoddam atque haud ſciam an de humanis operibus longè maximum, in quibus vis oratoris plerumque ab imperitis exitu & victoriâ judicatur : ubi adeſt armatus adverſarius, qui ſit & feriendus & repellendus : ubi ſæpè is qui rei dominus futurus eſt, alienus atque iratus, aut etiam amicus adverſario & inimicus tibi eſt : quum aut docendus is eſt, aut dedocendus, aut reprimendus, aut incitandus, aut omni ratione, ad tempus, ad cauſam, oratione moderandus : in quo ſæpe benevolentia ad odium, odium autem ad benevolentiam deducendum eſt : qui tanquam machinatione aliquâ, tum ad ſeveritatem, tum ad remiſſionem animi, tum ad triſtitiam, tum ad lætitiam eſt contorquendus.* Cic. De Orat. l. 2.

Or l'orateur en *Chaire*, trouve comme au Barreau un auditoire difficile & injuſte ; & non ſeulement dans ſes juges des hommes prévenus d'opinions, de ſentiments, de paſſions oppoſées à ſes maximes ; mais dans ces mêmes juges des parties intéreſſées, qu'il faut réduire à prononcer contre les affections les plus intimes de leur ame, contre leurs penchants les plus chers.

Son Éloquence aura donc à donner à ſes penſées au moins autant de force, & à ſes paroles au moins autant de poids, que l'Éloquence du Barreau : *omnium ſententiarum gravitate, omnium verborum ponderibus eſt utendum.* (ibid.) Encore n'a-t-elle pas toutes les mêmes armes que cette Éloquence profane. Elle peut bien employer, comme elle, une action variée & véhémente, pleine de chaleur, d'enthouſiaſme, de ſenſibilité, de naturel, & de candeur : *accedat oportet actio varia, plena animi, plena ſpiritûs, plena doloris, plena veritatis* (ibid.). Mais d'oppoſer le vice au vice, les paſſions aux paſſions ; d'intéreſſer, de faire agir en ſa faveur la vanité, l'orgueil, l'ambition, l'envie, ou la colère, ou la vengeance ; c'eſt ce qui n'eſt pas digne d'elle. Tous ſes moyens doivent être innocents, & tous ſes motifs vertueux : les uns ſurnaturels, dans les rapports de l'homme à Dieu ; les autres plus humains, dans les rapports de l'homme à l'homme, & dans ſes retours ſur lui-même ; mais ceux-ci toujours épurés.

Un petit nombre de vérités, effrayantes pour les méchants & conſolantes pour les bons : un Dieu juſte, à qui tout eſt préſent, & qui punit & récompenſe ; le paſſage d'une ame immortelle de la vie à l'éternité ; l'inſtant de ce paſſage, auſſi imprévu qu'inévitable ; la ſolitude de cette ame, après la mort, devant ſon juge, & le bien & le mal qu'elle aura faits mis dans une exacte balance ; la révélation ſolemnelle de la conſcience de tous les hommes, au jugement univerſel ; un abîme de peines deſtiné aux coupables ; une ſource intariſſable de félicité réſervée aux juſtes dans le ſein de Dieu même ; un monde qui trompe & qui paſſe ; le temps qui roule au ſein de l'éternité immobile ; la vie & tous ſes biens emportés, comme des atômes, dans ce tourbillon dévorant ; les générations humaines ſucceſſivement englouties dans cet immenſe océan de

l'éternité; & Dieu, qui reste, & qui les attend. Voilà les grands leviers de l'Éloquence évangélique.

Elle a quelques passions à remuer : la crainte, pour troubler la sécurité des méchants; la commisération, pour émouvoir l'homme sensible en faveur de ses frères; l'indignation, pour repousser l'exemple d'une prospérité coupable; la honte, pour humilier l'homme vicieux & superbe, à la vûe de sa bassesse, de son opprobre, & de son néant. Elle a aussi, pour consoler, pour encourager l'homme foible & fragile, mais indulgent & secourable, l'espérance, la confiance en un Dieu, père de la nature, les prodiges de sa clémence, les mystères de son amour. Enfin dans le soin de soi-même, dans l'intérêt de son propre bonheur, dans le penchant qu'ont tous les hommes dont le cœur n'est pas dépravé, à s'aimer réciproquement, à se consoler dans leurs peines, à s'entr'aider dans leurs besoins, à se soulager dans leurs maux, l'orateur chrétien trouve encore des moyens de persuasion. Il fera voir, même dans cette vie, l'enfer anticipé du crime : aux convulsions d'une ame en proie aux passions, au trouble qui accompagne les plaisirs vicieux, à l'amertume qu'ils déposent, à l'avilissement, aux angoisses, aux remords de l'iniquité, il opposera la fermeté de l'innocence, le calme de la bonne foi, les célestes pressentiments de la piété, les voluptés de la bienfaisance, les délices de la vertu. C'en est assez pour captiver, pour émouvoir un nombreux auditoire, & pour gagner la cause de la Religion au tribunal même de la nature.

Un avantage que semble avoir l'Éloquence de la *Chaire* sur celle du Barreau, c'est que l'orateur parle seul, & n'est point exposé à la réplique. Mais s'il veut laisser dans les esprits une persuasion durable, une conviction profonde, il plaidera lui-même les deux causes, & avec la même sincérité : car il faut bien qu'il se souvienne qu'il a dans l'auditoire un adversaire, d'autant plus opiniâtre qu'il est muet, & qui, dans son silence, s'exagère la force des raisons qu'il lui opposeroit, s'il lui étoit permis de parler.

Je n'entends pas qu'un sermon dégénère en controverse scolastique; mais tout ce qu'un sujet présente d'objections graves à prèvenir, ou de difficultés sérieuses à discuter & à résoudre, doit être exposé dans toute sa force, sans dissimulation & sans ménagement. C'est là ce qui donne surtout de la chaleur à l'Éloquence, de la vigueur, de la véhémence au raisonnement, & de l'éclat à la vérité.

Or parmi les difficultés imposantes, je compte, non seulement celles qui frappent des esprits solides, mais celles qui peuvent troubler, inquiéter la multitude, & obscurcir dans le commun des hommes la lumière du sens intime, de la raison, ou de la foi : tels sont les sophismes des passions, les prétextes du vice, les subterfuges de l'incrédulité.

Observons cependant que tout ce qui demande une dialectique déliée & suivie, est peu propre à l'Éloquence de la *Chaire*, qui, destinée à captiver une multitude assemblée, doit être sensible, entraînante, & pour cela pleine d'images, de tableaux, & de mouvements. Bossuet, le plus grand controversiste de l'Église romaine, a eu quelquefois le tort de l'être en *Chaire*. Bourdaloue a prouvé la résurrection de J. C. mais par les faits, en orateur, fondé sur les preuves morales : jamais il n'a mis en question aucun des dogmes révélés.

Il en est du dogme pour l'Éloquence de la *Chaire*, comme des lois pour l'Éloquence du Barreau : il faut l'établir en principe, & ne le discuter jamais. Dans un auditoire chrétien les incrédules sont en si petit nombre, que ce n'est pas la peine de les y attaquer. Il vaut mieux supposer, comme il est vraisemblable, qu'on parle à des esprits déja persuadés de la vérité des prémisses, & s'attacher aux conséquences qui lient le dogme avec la morale, & communiquent à l'instruction la sainteté, la sublimité de leur source.

La seule raison qu'on peut avoir d'insister sur le dogme, c'est de prémunir les fidèles contre la séduction des écrits & des entretiens dangereux; mais cette précaution même a ses dangers, & les voici.

Pour combattre l'incrédulité, il faut raisonner avec elle; car les invectives ne prouvent rien : c'est la ressource des hommes sans talent qui veulent être remarqués : *Eloquentiam in clamore & in verborum cursu positam putant.* De Or. l. 3.

Or raisonner sur des objets inaccessibles à la raison, c'est donner un mauvais exemple; c'est du moins laisser croire que chacun peut ainsi mettre les motifs de sa foi à l'épreuve du Syllogisme; & si, pour quelques esprits justes, solides, éclairés, cette méthode est sûre, elle est bien périlleuse pour des esprits légers, superficiellement instruits.

De plus, si en attaquant l'incrédulité on lui laisse toutes ses armes, si on ne dissimule rien de ses prétextes spécieux, si ses sophismes sont présentés avec tout l'appareil d'artifice & de force dont elle les a revêtus, ils troubleront les ames foibles, ils scandaliseront les simples; & au milieu des distractions d'un auditoire las de contentions théologiques, la solution échappera peut-être, la difficulté restera. Si, au contraire, pour combattre plus sûrement l'incrédulité, l'orateur la présente désarmée de ses raisons ou affoiblie dans sa défense : on doit craindre qu'une heure après, elle ne se montre elle-même, ou dans les livres, ou dans le Monde, avec ces moyens spécieux que l'Éloquence aura dissimulés ou sensiblement affoiblis; & qu'alors, en s'appercevant que l'orateur en a imposé, on n'appelle artifice ce qui n'aura été que ménagement & prudence. Or la première qualité de l'orateur est de paroître de bonne foi; & dès qu'il a perdu la confiance de son auditoire, pour avoir manqué de candeur, il auroit beau être éloquent : il faut qu'il renonce à la *Chaire*.

Que faire donc, pour arrêter les progrès & les ravages de l'incrédulité? Que faire? de bons livres, dont la lecture ait de l'attrait; & là, bien mieux

que dans un discours rapide & fugitif, se donner le temps & l'espace de couper successivement les cent têtes de l'hydre, que le glaive de la parole tente inutilement de trancher à la fois.

Le champ fertile & vaste de l'Éloquence de la *Chaire*, c'est la Morale. Il s'agit de faire, non des chrétiens, mais de bons chrétiens; de parler comme l'Évangile; d'inspirer aux hommes, la bonté, l'indulgence, la bienveillance mutuelle, la bienfaisance active, la tempérance, l'équité, la bonne foi, l'amour de l'ordre & de la paix: il s'agit de renvoyer son auditoire plus instruit, & sur-tout meilleur; de consoler, d'encourager les uns, de modérer & d'adoucir les autres, de resserrer les nœuds de la société, & de la nature, & surtout les liens de cette charité universelle qui honore tant la Religion: il s'agit de rendre le vice odieux, la vertu aimable, le devoir attrayant, la condition de l'homme condamné à la peine, plus douce ou moins intolérable: il s'agit de faire produire à la nature le plus de biens qu'il est possible, d'en extirper le plus de maux, & de couronner les efforts qu'on aura faits pour consommer l'ouvrage de la félicité publique, en imprimant au malheur même ce caractère consolant qui le rend cher à celui qui l'éprouve, & qui, dans le Dieu qui l'afflige, lui montre un rémunérateur.

La nature, l'objet, les principaux moyens de l'Éloquence de la *Chaire* une fois connus, il est aisé de déterminer quels en sont les genres & les caractères, & quelles dispositions elle exige dans l'orateur.

Observons d'abord, à l'égard des genres, qu'à l'inverse de l'Éloquence du Barreau, tandis que celle-ci doit sans cesse descendre du général au particulier, la première doit tendre & s'élever sans cesse du particulier au général: l'une ramène les maximes au fait; l'autre étend les faits en maximes: celle-là cherche une décision; celle-ci, une règle. Dans un plaidoyer c'est la cause d'un homme qui s'agite, dans un sermon c'est la cause d'un Peuple & celle de l'Humanité.

Ainsi, soit l'homélie ou le sermon, soit le panégyrique ou l'oraison funèbre, tout doit tendre à l'instruction, à l'édification publique. C'est ce que personne n'oublie en agitant une question, ou de doctrine, ou de Morale; mais c'est ce qu'on doit aussi avoir en vûe dans les éloges qui se prononcent dans un temple. Il est sans doute intéressant & juste de rendre des hommages solemnels à de grandes vertus: il est peut-être indispensable de rendre de tristes honneurs à la mémoire de ceux que par devoir on a honorés pendant leur vie; & en jetant, sur leurs foiblesses, le voile du respect & de la charité, il est utile pour l'exemple, de rappeler, sans adulation, ce qu'ils on fait de bien & ce qu'ils ont eu de louable. Mais la louange, dans la bouche d'un orateur religieux, ne doit jamais être sans fruit: ce doit être comme un flambeau qui éclaire, non pas les ténèbres impénétrables de la mort, mais les sentiers périlleux de la vie; & qui échauffe, non pas les cendres de l'homme qui n'est plus, mais l'ame des hommes qui sont encore & qui ont besoin d'émulation.

Ainsi, à proprement parler, il n'y auroit pour la *Chaire* qu'un genre d'Éloquence, celui qui traite des devoirs de l'homme. Mais parce qu'elle a tantôt pour base une maxime à déveloper, tantôt un exemple à produire, je distinguerai le sermon & l'éloge, & pour celui-ci je renvoie aux articles PANÉGYRIQUE & ORAISON-FUNÈBRE.

Quant au sermon, c'est à lui d'imprimer son caractère à l'Éloquence, & ce caractère est décidé par la qualité du sujet & par celle de l'auditoire.

Instruire, persuader, émouvoir, sont la tâche de l'Éloquence en général; mais selon le sujet, elle s'adresse plus directement à l'esprit ou à l'ame, & sur l'un & sur l'autre elle agit avec plus ou moins de douceur ou de violence. De là cette Éloquence onctueuse & insinuante de Massillon, qui entraîne moins qu'elle n'attire, & qui rendroit irrésistible la séduction du mensonge, comme elle rend inévitable le charme de la vérité; de là cette Éloquence dominante de Bourdaloue sur la raison, & cette Éloquence impérieuse de Bossuet sur l'imagination & sur la volonté, qu'elle subjugue à force ouverte, & comme dédaignant le soin de les gagner.

On sent que de ces deux moyens, le choix ne sauroit être indifférent au génie de l'orateur & à son propre caractère. Mais selon qu'il est plus ou moins doué de cette vigueur de raisonnement qui étonne dans Démosthène, ou de cette souplesse d'ame qu'on admire dans Cicéron, ou de cette hauteur de pensée qui se distingue dans Bossuet, ou de cette abondance de sentiments qui s'épanche de l'ame de Massillon, ou de cette fermeté imposante & progressive qui donne à l'Éloquence de Bourdaloue l'impénétrable solidité & l'impulsion irrésistible d'une colonne guerrière, qui s'avance à pas lents, mais dont l'ordre & le poids annoncent que devant elle tout va ployer, selon, dis-je, que l'orateur se sentira porté naturellement vers l'un de ces genres d'Éloquence, il s'attachera aux sujets les plus analogues à son génie.

Si intérieurement il se sent né pour les hautes conceptions & pour les images sublimes, il se saisira des sujets les plus susceptibles de grandeur & de majesté: il planera comme l'aigle sur les débris des trônes, sur les ruines des Empires; il èlevera son auditoire à la hauteur de ses pensées, soit pour lui faire contempler l'étendue & la profondeur des desseins de Dieu, soit pour lui faire appercevoir du haut du ciel le néant de l'homme, & le forcer à s'écrier avec Bossuet: *O que nous ne sommes rien!* Je ne dirai qu'un mot pour caractériser ce genre. Un orateur est appelé à prononcer une oraison funèbre au milieu des tombeaux des rois. Il monte en *Chaire*, il jette les yeux sur ces tombeaux, il parcourt d'un regard lent & sombre une Cour en deuil, autour d'un pompeux

pompeux mausolée ; & à la vûe de cet appareil, de ce cortège de la mort, après quelques moments de silence, il débute ainsi : *Dieu seul est grand, mes frères.* Si ce n'est pas Bossuet qui a eu ce mouvement, quel autre est digne de l'avoir eu ?

Si le caractère de l'orateur est la force, la véhémence, une âpreté austère, & cette profonde sensibilité qu'on appelle si bien du nom d'*Entrailles*, il livrera la guerre aux vices de la prospérité, aux passions des ames superbes, à l'orgueil, à l'ambition, aux fiers ressentiments de la vanité offensée ; à la cupidité, qui boit le sang des peuples ; au luxe avide & insatiable, qui s'abreuve de leurs sueurs ; à cette dureté des riches, que la vûe des malheureux importune & n'amollit jamais ; à cet amour propre exclusif & impitoyable, qui change autour de lui la dépendance en servitude ; à cet esprit de tyrannie & d'oppression, qui n'estime dans la fortune que le moyen d'acheter des esclaves, & dans l'autorité que le droit odieux de faire trembler ou gémir.

C'est à l'orateur, susceptible d'une sainte indignation & capable des grands efforts de l'Éloquence pathétique, à prendre l'homme ainsi dénaturé, comme Hercule embrassoit Anthée, à faire perdre terre à ce colosse, à le tenir suspendu sur l'abîme du tombeau & de l'avenir, & à l'étouffer de remords.

Qui nous donnera le modèle de ce genre ? Ha ! Bridaine nous l'eût donné, si on l'avoit mis à sa place. Mais il nous reste de ce Bridaine (au moins s'il faut en croire M. l'abbé Maury) un morceau à côté duquel tout paroît foible en Éloquence.

» Je me souviens, dit M. l'abbé Maury » (& c'est au moins ce qu'on peut appeler un heureux effort de mémoire) » je me souviens de lui avoir » entendu répéter le début du premier sermon qu'il » prêcha dans l'église de saint-Sulpice à Paris, » en 1751. La plus haute compagnie de la capi- » tale vint l'entendre par curiosité. Bridaine ap- » perçut dans l'assemblée plusieurs évêques, des » personnes décorées, une foule innombrable d'ecclé- » siastiques ; & ce spectacle, loin de l'intimider, lui » inspira l'exorde qu'on va lire. Voici, ajoûte-t-il, » ce que ma mémoire me rappelle de ce morceau, » dont j'ai toujours été vivement frappé, & qui ne » paroîtra peut-être point indigne de Bossuet ou » de Démosthène ».

» A la vûe d'un auditoire si nouveau pour moi, » il semble, mes frères, que je ne devrois ouvrir » la bouche que pour vous demander grâce en » faveur d'un pauvre missionnaire, dépourvu de tous » les talents que vous exigez quand on vient vous » parler de votre salut. J'éprouve cependant au- » jourdhui un sentiment bien différent ! Et si je suis » humilié, gardez-vous de croire que je m'abaïsse » aux misérables inquiétudes de la vanité. A Dieu » ne plaise qu'un ministre du Ciel pense jamais » avoir besoin d'excuse auprès de vous : car, qui » que vous soyez, vous n'êtes, comme moi, que » des pécheurs. C'est devant votre Dieu & le » mien que je me sens pressé dans ce moment de » fraper ma poitrine. Jusqu'à présent j'ai publié les » justices du Très-haut dans des temples couverts » de chaume ; j'ai prêché les rigueurs de la péni- » tence à des infortunés qui manquoient de pain ; » j'ai annoncé aux bons habitants des campagnes » les vérités les plus effrayantes de ma religion. » Qu'ai-je fait, malheureux ! J'ai contristé les pau- » vres, les meilleurs amis de mon Dieu ; j'ai porté » l'épouvante & la douleur dans ces ames simples » & fidèles, que j'aurois dû plaindre & consoler. C'est » ici, où mes regards ne tombent que sur des Grands, » sur des riches, sur des oppresseurs de l'huma- » nité souffrante, ou sur des pécheurs audacieux & » endurcis ; ah ! c'est ici seulement qu'il falloit » faire retentir la parole sainte dans toute la force » de son tonnerre, & placer avec moi dans cette » *Chaire*, d'un côté la mort, qui vous menace ; & » de l'autre mon grand Dieu, qui vient vous juger. » Je tiens aujourdhui votre sentence à la main. » Tremblez donc devant moi, hommes superbes » & dédaigneux qui m'écoutez. La nécessité du salut, » la certitude de la mort, l'incertitude de cette » heure si effroyable pour vous, l'impénitence fina- » le, le jugement dernier, le petit nombre des élus, » l'enfer, & par dessus tout l'éternité ! l'éternité ! » voilà les sujets dont je viens vous entretenir, » & que j'aurois dû sans doute réserver pour vous » seuls. Et qu'ai-je besoin de vos suffrages, qui » me danneroient peut-être sans vous sauver ? Dieu » va vous émouvoir, tandis que son indigne ministre » vous parlera : car j'ai acquis une longue expérience » de ses miséricordes. Alors, pénétrés d'horreur pour » vos iniquités passées, vous viendrez vous jeter » entre mes bras, en versant des larmes de com- » ponction & de repentir ; & à force de remords, » vous me trouverez assez éloquent.

Quel ton ! quelle simplicité ! quelle austérité imposante ! voilà, ce me semble, le vrai modèle de l'Éloquence apostolique. Mais avec un caractère moins haut, moins étonnant, l'orateur peut avoir encore une Éloquence pathétique ; & alors ses mouvements ont moins d'indignation contre le vice, que d'intérêt pour l'humanité & d'amour pour la vertu. C'est l'Eloquence des cœurs tendres, des ames douces & sensibles ; c'est, comme je l'ai dit, l'Éloquence de Massillon. Elle n'opère pas des révolutions si soudaines ; & pour ce qu'on appelle des *Cœurs de bronze*, elle est trop foible : mais sur des ames d'une trempe moins dure, & c'est le plus grand nombre, elle peut faire sans violence de profondes impressions. Son avantage est d'être conciliatrice & attrayante, de faire aimer la vérité, tandis qu'une Éloquence plus forte & plus austère la fait craindre. L'une ressemble à un ami sage, mais indulgent & consolant ; l'autre, à un juge redoutable : or il faut vaincre sa répugnance pour s'abaisser devant son juge, & il ne faut que suivre son penchant pour se livrer à son ami.

Au reste, l'Éloquence est un remède ; & selon

le genre des maladies & la complexion des malades, un ſage orateur ſait le rendre ou plus doux ou plus violent.

Enfin ſi le talent de l'orateur eſt cette force de raiſon véhémente & irréſiſtible, qui ſubjugue l'entendement, & contre laquelle le menſonge & l'erreur n'ont ni défenſe ni réfuge; s'il eſt l'homme dont le grand Condé diſoit, en voyant Bourdaloue monter en *Chaire. Silence: voilà l'ennemi*; c'eſt à lui qu'appartiennent ces ſujets, où, en diſcutant les plus grands intérêts de l'homme, on lui démontre que ſes vices ſont de lui un eſclave; ſes paſſions, une victime; & ſes erreurs, un inſenſé: que lui-même il forge les chaînes qui le flétriſſent & qui l'accablent; que pour lui, le plus capricieux, le plus tyrannique des maîtres, c'eſt ſa volonté, libre comme il veut qu'elle le ſoit, c'eſt à dire, ſans frein ni loi: que la nature & la raiſon ſont trop ſouvent des guides infidèles; que le ſens intime s'altère & s'obſcurcit; que l'opinion change, non ſeulement d'un temps à l'autre en même lieu, d'un lieu à l'autre en même temps, mais dans un Monde qui vit enſemble, & bien ſouvent dans le même homme, & d'un jour, d'un moment à l'autre: que toute règle qui fléchit doit avoir elle-même un modèle inflexible pour ſe rectifier, & que ce modèle eſt la loi; non pas uniquement la loi de l'homme, qui ne peut être que défectueuſe & vacillante comme lui; mais la loi d'un être immuable, incorruptible par eſſence, qui ne peut ni tromper ni ſe tromper jamais, dont l'intelligence eſt ſageſſe, la volonté juſtice, la puiſſance vertu, & dont l'unique deſſein ſur l'homme eſt le déſir de le rendre heureux.

Du mélange de ces couleurs primitives de l'Éloquence, ſe formeront, & ſelon le génie de l'orateur, & ſelon la nature des ſujets qu'il méditera, une infinité de nuances. Le meilleur même de tous les genres ſera celui qui participera de tous: car ſi, en parlant à un ſeul homme, il eſt bon de ſavoir affecter ſucceſſivement ſon eſprit & ſon cœur; de ſavoir agir par la raiſon ſur ſon entendement, ſur ſon imagination par de vives peintures, ſur ſon ame par la chaleur & la force du ſentiment; combien plus la réunion de ces moyens n'eſt-elle pas avantageuſe, lorſque c'eſt une multitude aſſemblée qu'il s'agit de rendre attentive & docile, de déſabuſer & d'inſtruire, d'intéreſſer & d'émouvoir, en un mot de perſuader? quel effet un tableau terrible ne fait-il pas au milieu d'un raiſonnement ſimple & calme? quelle chaleur les mouvements de l'ame ne répandent-ils pas dans une ſuite d'inductions & de preuves? quelle force que celle de l'interrogation, pour convaincre; de l'accumulation, pour accabler; de la gradation pour confondre, de l'indignation, du reproche, de la menace, pour troubler, pour épouvanter l'auditeur? quel attrait que celui d'un intérêt ſenſible, quand l'orateur, après avoir humilié, confondu, rempli l'aſſemblée de trouble & de terreur, ſemble relever, embraſſer, ranimer dans ſon ſein, & préſenter à Dieu le pécheur humble & repentant? Telles ſont les viciſſitudes de l'Éloquence de la *Chaire;* & celui-là ſeul en poſsède le talent dans ſa plénitude, qui eſt en état d'en déployer & d'en mouvoir tous les reſſorts.

Toutefois, dans les grandes choſes, comme dans les petites, il faut ſe ſouvenir du précepte du fabuliſte:

> Ne forçons point notre talent.

Rien n'eſt plus froid, & bien ſouvent rien n'eſt plus ridicule qu'un pathétique ſimulé. Pour paroître ému, attendez que vous le ſoyez en effet; & pour cela pénétrez-vous d'abord, pénétrez-vous profondément de la vérité, de l'importance du ſujet que vous méditez; obſervez, en le méditant, quels ſont les endroits où vous êtes vous-même ſaiſi, troublé de crainte, attendri de pitié, ſuffoqué de douleur, ſoulevé d'indignation: alors laiſſez parler votre ame, laiſſez couler de votre plume, à flots rapides, une Éloquence paſſionnée; la place en eſt marquée par la nature; le ſuccès en eſt sûr: tout ce qui vient du cœur va au cœur infailliblement. Mais ſi vous avez pris une légere efferveſcence d'imagination pour une émotion réelle, ſi vos mouvements oratoires ſont recherchés, étudiés, & artiſtement arrangés, vous ne ſerez en *Chaire* qu'un froid comédien; & le comble de l'indécence eſt d'y paroître exprimer ce qu'on ne ſent pas.

Un autre rapport détermine le caractère de l'Éloquence: c'eſt le rapport de convenance avec la claſſe d'hommes qui formera l'auditoire auquel on ſe propoſe de parler.

Je diſtingue trois de ces claſſes: le Monde, le Peuple, & la Cour.

Par le Monde, on entend un ordre de citoyens d'un eſprit cultivé & d'un goût difficile. Pour l'inſtruire, il faut l'attirer; pour l'attirer, il faut lui plaire; pour lui plaire, il faut s'accommoder à la délicateſſe de ce goût ſévère & frivole, qui veut de l'élégance à tout.

Athéniens, diſoit Démoſthène, *lorſqu'il s'agit du deſtin de la Grèce, qu'importe ſi j'ai employé ce terme-ci ou celui-là, ſi j'ai porté ma main de ce côté-ci, ou de l'autre?* A plus forte raiſon, un prédicateur a-t-il le droit de dire à ſon auditoire: » lorſqu'il s'agit de votre ſalut, qu'importe la né» gligence ou l'élégance de mon geſte & de mes » diſcours? » Mais Démoſthène, qui connoiſſoit la légèreté du Public d'Athènes, n'avoit pas laiſſé de former avec le plus grand ſoin ſa prononciation, ſon action, & ſon ſtyle. Le prédicateur, dans nos villes, doit la même condeſcendance à un auditoire mondain. *Hæc duo nobis quærenda*, dit Cicéron: *primum, quid; deinde, quomodo dicamus: Alterum, quod totum arte tinctum videtur, tametſi artem requirit, eſt prudentiæ mediocris. Alterum eſt in quo oratoris vis illa divina virtusque cernitur, ea quæ dicenda ſunt ornatè, copioſè, variè que dicere.* De or. l. 2. La même choſe eſt vraie de l'orateur chrétien, à l'égard d'un Monde éclairé. Que

le prédicateur l'accable des reproches les plus sanglants : qu'il lui présente le miroir de la satyre la plus cruelle, même la plus humiliante : que, sauf l'allusion personnelle, qui est un crime dans l'orateur & le plus lâche abus de son autorité, il parle de la calomnie au calomniateur ; à l'homme envieux, de l'envie ; de l'avarice, à l'homme sordide; des plus honteuses dissolutions, à un auditoire sans mœurs : qu'il leur prononce leur sentence éternelle, mais en bons termes, avec le geste & le son de voix qui convient : ils s'en iront tous satisfaits. *Caput artis decere* : cette maxime de Roscius est pour la *Chaire* comme pour le Théâtre : or la décence, à l'égard du Monde, est la conformité d'action & de langage avec les usages reçus. Il faut donc s'y assujettir sous peine de déplaire & de rebuter, &, ce qui est plus fâcheux encore, de s'exposer au ridicule, & d'attacher à la parole même la dérision & le mépris qu'auroit excité l'orateur.

Mais il en est de ces bienséances pour l'orateur chrétien, comme des modes pour le sage : il doit leur accorder ce qu'il ne peut leur refuser ; & voici, ce me semble, la ligne sur laquelle un prédicateur doit marcher. *Grandis &, ut ita dicam, pudica oratio non est maculosa, nec turgida, sed naturali pulchritudine exurgit.* » Que l'Éloquence » ait une grandeur & une dignité modeste ; qu'elle » soit sans tache & sans enflure ; qu'elle s'élève » ornée de sa propre beauté ». Il seroit bien honteux que, tandis que le plus profane des auteurs exige d'elle la pudeur d'une vierge, on la vît parmi nous, en *Chaire*, se parer des atours d'une courtisanne, ne s'occuper que du soin de plaire, & porter cette complaisance jusques à la prostitution.

Une diction pure & noble, un geste sage & modéré, une prononciation distincte & naturelle, un accent vrai, jamais exagéré ; voilà ce que l'orateur doit à l'usage & aux bienséances : mais du bel esprit, mais des fleurs, mais les coquetteries maniérées d'un langage artificiellement composé ; voila ce que le Monde, tout frivole qu'il est, non seulement n'exige pas, mais ce qu'il dédaigne & méprise, comme une complaisance indigne du ministère de l'orateur : car le Monde est comme Tibère, qui lui-même étoit dégoûté des adulations du Sénat.

Une Éloquence douce est quelquefois placée ; mais une Éloquence doucereuse & fade ne l'est jamais : écoutons le maître de l'art : *Sit nobis ornatus & suavis orator, ut suavitatem habeat austeram & solidam, non dulcem atque decoctam ;* De or. *l.* 4. Cette leçon, donnée à l'orateur profane, est encore plus expresse pour l'orateur chrétien. Quant au soin d'orner l'Éloquence, je suis bien éloigné de l'interdire : car une beauté réelle & solide ajoûte à la force ; & en même temps qu'elle donne à la vérité plus d'attrait & de charme, elle lui donne aussi plus de pouvoir & d'ascendant. Mais ce qui est indigne de la *Chaire*, c'est d'y paroître disputer un prix de Rhétorique avec des phrases élégantes, & d'y faire sa cour à l'auditoire en s'étudiant à l'amuser.

L'auditoire dont nous parlons est celui qui présente à l'orateur le plus de vices à combattre. C'est sur ce Monde, la classe d'hommes la plus riche & la plus oisive, la plus vicieuse & la plus corrompue ; sur ce Monde, où il n'y a presque plus de pères, de mères, d'enfants, de frères, ni d'amis ; sur ce Monde où le luxe, & la cupidité qui accompagne le luxe, ont tout dépravé, tout perdu ; c'est sur lui, dis-je, que l'Éloquence religieuse & morale doit porter ses grands coups. C'est là qu'elle a besoin de vigueur & de véhémence, pour flétrir la mollesse, pour dépouiller l'orgueil, pour châtier le vice, pour venger la nature, pour forcer au moins l'impudence à se cacher ou à rougir. Et ce qui laisse sans excuse la timidité, la foiblesse, les lâches complaisances de l'orateur qui ne songe qu'à plaire ; c'est que plus il seroit sévère, ardent à réprimer les désordres du siècle, plus il en seroit applaudi. Le modèle accompli de ce genre d'Éloquence, seroit Massillon, s'il ne manquoit pas quelquefois d'énergie & de profondeur : il connoissoit le cœur de l'homme aussi bien que Racine ; & lorsqu'on lui demandoit où il l'avoit étudié, *C'est en moi-même*, répondoit-il humblement. C'étoit trop dire, & ne pas dire assez. *Sit boni oratoris multa auribus accepisse, multa vidisse, multa animo & cogitatione, multa etiam legendo percurrisse.* De Or. *l.* 1. Ce n'est pas au milieu du tourbillon du Monde, qu'on en observe les mouvements ; c'est du dehors qu'il faut le voir, mais n'en être pas éloigné : car si de trop près le coup d'œil est confus, de trop loin il seroit trop vague ; & Massillon étoit à la distance que l'observation demandoit. Venons à la classe du Peuple.

Il devroit y avoir pour lui, dans une ville comme Paris, une mission perpétuelle : car dans les instructions qui lui sont adressées, l'Éloquence qui lui convient n'est presque jamais employée. C'est avec lui surtout qu'elle doit être en sentiments & en images ; c'est avec lui que le premier talent de l'orateur est l'action. Nos beaux parleurs font vanité de mépriser les missionnaires. C'est d'eux pourtant qu'on doit apprendre à parler au Peuple avec fruit, à l'attirer en foule, à le frapper des vérités qui l'intéressent, à le toucher, à l'émouvoir. Je sais bien que cette Éloquence à ses excès & ses abus ; qu'on n'en a fait que trop souvent une pantomime indécente. Mais ce n'étoit pas lorsque Bridaine jouoit de la flute en *Chaire*, ou qu'il y montroit un squelette, (si toutefois il est vrai, comme on le dit, qu'il ait employé ces moyens) ; ce n'étoit pas alors qu'il étoit un modèle de l'Éloquence populaire : c'est, par exemple, lors qu'en prêchant la passion, il disoit ; » J'ai lu, mes Frères, dans les » livres saints, que, lorsque sur les chemins on » trouvoit un homme assassiné, on faisoit assembler » tous les habitants d'alentour, & on les faisoit » tous jurer l'un après l'autre, sur le cadavre, » qu'ils n'étoient ni auteurs ni complices du meur- » tre ; mes Frères, voilà l'homme qu'on a trouvé

» aſſaſſiné ; que chacun de vous approche donc, » & qu'il jure, s'il l'oſe, qu'il n'a point de part » à ſa mort.

Rappellerai-je encore ſur le même ſujet une parabole employée par ce même miſſionnaire, qu'on a voulu faire paſſer pour un bouffon? » Un homme » accuſé d'un crime dont il étoit innocent, étoit » condamné à mort par l'iniquité de ſes juges. On » le mène au ſupplice, & il ne ſe trouve ni potence » dreſſée, ni bourreau pour exécuter la ſentence. » Le Peuple, touché de compaſſion, eſpère que ce » malheureux évitera la mort. Un homme élève » la voix, & dit : *Je vais dreſſer une potence,* » *& je ſervirai de bourreau.* Vous frémiſſez d'in- » dignation? Hé bien, mes Frères, chacun de vous » eſt cet homme inhumain. Il n'y a plus de juifs » aujourdhui pour crucifier Jéſus-Chriſt; vous vous » levez, & vous dites „*C'eſt moi qui le crucifierai.*» J'ai moi-même entendu Bridaine, avec la voix la plus perçante & la plus déchirante, avec la figure d'apôtre la plus vénérable, tout jeune qu'il étoit, avec un air de componction que perſonne n'a jamais eu comme lui en *Chaire*; je l'ai entendu prononçant ce morceau; & j'oſe dire que l'Éloquence n'a jamais produit un effet ſemblable : on n'entendit que des ſanglots.

Je ſais bien qu'aux yeux d'un Critique froidement ſpirituel, les moyens de cette Éloquence peuvent prêter au ridicule; qu'il trouvera comique, par exemple, cette peinture du jugement dernier, où le miſſionnaire Du Pleſſis appelant tour à tour au tribunal de l'Éternel des hommes de tous états, les interrogeoit, répondoit pour eux, & leur prononçoit leur ſentence; mais lorſqu'après avoir dit: *Qui êtes-vous? je ſuis un marchand. Et vous? un procureur. Et vous? un artiſan. Et vous?* &c. il finiſſoit ainſi: *Et vous?* & qu'en découvrant ſes cheveux blancs, il répondoit d'une voix tremblante & le front proſterné, *Je ſuis le miſſionnaire du Pleſſis*; qu'il avouoit le peu de fruit qu'avoit produit ſon miniſtère; qu'il en accuſoit ſa foibleſſe & ſon indignité; & que, tombant à genoux, & demandant miſéricorde, il conjuroit les ames juſtes qui étoient dans ſon auditoire de joindre leurs prières à celles d'un miſérable pécheur, pour fléchir le ſouverain juge; peut-on douter de l'émotion que ce tableau devoit cauſer?

C'eſt un des grands moyens de l'Éloquence populaire, que de ſe jetter ainſi ſoi-même dans la foule, de s'aſſocier à ſes auditeurs, de devenir leur égal & leur frere, d'eſpérer, de craindre avec eux. Bridaine n'y manquoit jamais. » Pauvres de Jéſus-Chriſt, » diſoit-il, je ſuis pauvre comme vous; je n'ai » rien; mais Dieu m'a donné une voix forte pour » pénétrer juſqu'à l'ame du riche, & pour y porter » la compaſſion de vos maux & de vos beſoins ».

Quoi qu'en diſe un goût délicat, c'eſt ainſi que l'Éloquence doit parler au Peuple; mais il faut qu'elle lui préſente les eſpérances parmi les craintes, les encouragements au milieu des épreuves, les conſolations à côté des afflictions & des travaux. La condition du Peuple lui prouve aſſez un Dieu ſévère; il faut que la Religion, après lui avoir annoncé un Dieu juſte, lui montre un Dieu propice & bon.

Cette Éloquence populaire ſeroit peut-être le moyen le plus infaillible de perfectionner la police d'un grand royaume, ſi on donnoit plus de dignité à ce corps important des miniſtres de l'Évangile, que le nom de Paſteurs caractériſe, ou devroit caractériſer. Il ſemble que le mot de *Bénéfices à charge d'ames*, ſoit devenu un mot vide de ſens, tant le choix de ceux qui les occupent eſt mis au rang des choſes indifférentes & négligées. De bons Curés ſeront, quand on le voudra bien, dans les villes & dans les campagnes, des miſſionnaires perpétuels, & de plus, des arbitres, des conciliateurs, de fidèles dépoſitaires de la confiance des familles, des liens de concorde, de zèlés ſurveillants de la tranquilité publique, &, ſous les yeux d'un gouvernement ſage, quelque choſe de plus encore. Mais il faut pour cela qu'ils ſoient l'élite du Clergé, que leurs fonctions bien remplies ſoient un titre d'élévation, & qu'au deſſous des premiers paſteurs, il n'y ait rien dans la Hiérarchie de plus diſtingué, de plus honoré, ni de mieux récompenſé qu'eux.

Nous arrivons enfin à l'auditoire de la Cour; & voici pourquoi j'ai cru devoir le diſtinguer de celui du Monde. Rien de plus utile que le miniſtère de la parole, rigoureuſement limité à la cenſure générale des mœurs. Rien de plus dangereux que ce miniſtère, s'il s'arrogeoit le droit de la cenſure perſonnelle. On voit évidemment que l'eſprit de parti, le fanatiſme, la révolte, les animoſités, les haines, les vengeances, qui montent quelquefois en *Chaire*, deviendroient, ſous la ſauve-garde de la Religion, les fléaux de la ſociété, ſi le poignard de la ſatyre étoit l'arme de l'Éloquence. Or ce qui diſtingue une cenſure générale & permiſe d'avec cette ſatyre perſonnelle qui ſeroit diffamation, c'eſt que l'une, par l'étendue de ſes rapports, regarde une eſpèce d'hommes, un caractère abſtrait, un être collectif; & que l'autre, par l'unité ou preſque l'unité de ſes applications, attaqueroit une ou quelques perſonnes. Ainſi, dans une ville, dans un village, comme dans une Cour, ſi un homme eſt ſeul de ſa claſſe, ou ſi une claſſe d'hommes diſtincte ſe réduit à un très-petit nombre; rien qui leur ſoit directement, excluſivement applicable en diffamation, rien d'évidemment ſuſceptible d'alluſion particulière, ne doit entrer dans la cenſure évangélique : car déſigner ſans équivoque, c'eſt nommer; & il ſeroit affreux que la ſatyre eût le droit de nommer en *Chaire*. La conſéquence de ce principe, eſt qu'à la Cour, plus que partout ailleurs, la cenſure du vice, dans la bouche de l'orateur, doit être prudente & réſervée; qu'elle doit s'y armer de toute ſa force & de toute ſon énergie, mais s'en tenir aux mœurs locales & aux vices du plus grand nombre, à l'envie, à l'adulation, à la calomnie, à la cupidité, à la mauvaiſe foi, à toutes ces honteuſes

métamorphoſes de l'ambition & de l'intérêt, qui donneront toujours aſſez d'exercice à l'Éloquence ; & s'interdire tous les tableaux qui ne ſeroient que des portraits.

Ainſi, d'un côté le courage, & de l'autre la liberté de l'orateur aura ſes bornes : mais ſi la crainte des alluſions que la malignité peut faire, va juſqu'à n'oſer ſe permettre de dèvelopper les devoirs de la claſſe d'hommes qu'on vient édifier, inſtruire, & corriger, s'il eſt poſſible ; elle dégénère en foibleſſe, & l'orateur n'eſt plus lui-même en chaire qu'un timide & vil complaiſant. Quant aux préceptes généraux, il doit dire, comme David, en parlant au Dieu qui l'envoie : *Loquebar de teſtimoniis tuis in conſpectu regum, & non confundebar. Pſal.* 118. Il a du moins un droit que nulle puiſſance de la terre ne peut lui diſputer, c'eſt l'éloge de la vertu ; & dans une aſſemblée où il ne ſeroit pas permis de louer la modération, la magnanimité, la juſtice, l'amour de l'ordre & de la paix, l'humanité, l'économie, & la bienfaiſance éclairée, l'averſion pour le menſonge complaiſant & adulateur, le reſpect pour la vérité ; dans une aſſemblée où le vice auroit le pouvoir tyrannique, non ſeulement d'empécher l'Éloquence, de peindre ce qui lui reſſemble, mais d'honorer & d'exalter ce qui ne lui reſſemble pas ; où ce ſeroit, aux yeux de l'envie, une entrepriſe téméraire, que de rendre hommage aux talents, au génie, au déſintéreſſement, à la droiture courageuſe d'un homme public, digne d'être indiqué pour exemple ; un orateur qui ſentiroit les devoirs de ſon miniſtère, plus tôt que de s'avilir à cet excès de condeſcendance, renonceroit à ſe montrer jamais. (*M. Marmontel.*)

(N.) CHALEUR. ſ. f. (*Belles-Lettres.*) Ce mot, employé figurément, en parlant de l'Éloquence, de la Poéſie, du ſtyle en général, a un ſens plus étendu que ceux d'Enthouſiaſme & de Véhémence.

L'Enthouſiaſme eſt la *Chaleur* de l'imagination au plus haut degré ; la Véhémence eſt la *Chaleur* des mouvements de l'ame, impétueuſement exhalée ; mais la *Chaleur* du ſtyle en général en eſt comme l'ame & la vie : c'eſt une métaphore priſe de la *Chaleur* naturelle du ſang.

Un bel exemple de cette *Chaleur* tempérée, mais qui va toujours en croiſſant, eſt ce diſcours de Joad, dans *Athalie*, adreſſé à un roi enfant.

O mon Fils, de ce nom j'oſe encor vous nommer,
Souffrez cette tendreſſe, & pardonnez aux larmes
Que m'arrachent pour vous de trop juſtes alarmes.
Loin du Trône nourri, de ce fatal honneur,
Hélas ! vous ignorez le charme empoiſonneur.
De l'abſolu pouvoir vous ignorez l'ivreſſe,
Et des lâches flatteurs la voix enchantereſſe.
Bientôt ils vous diront que les plus ſaintes Lois,
Maitreſſes du vil Peuple, obéiſſent aux Rois ;
Qu'un Roi n'a d'autre frein que ſa volonté même ;
Qu'il doit immoler tout à ſa grandeur ſuprême ;
Qu'aux larmes, au travail le Peuple eſt condanné,
Et d'un Sceptre de fer veut être gouverné ;
Que, s'il n'eſt opprimé, tôt ou tard il opprime.
Ainſi, de piège en piège, & d'abîme en abîme,
Corrompant de vos mœurs l'aimable pureté,
Ils vous feront enfin haïr la Vérité ;
Vous peindront la Vertu ſous une affreuſe image.
Hélas ! ils ont des Rois égaré le plus ſage.
Promettez ſur ce Livre & devant ces Témoins,
Que Dieu ſera toujours le premier de vos ſoins ;
Que ſévère aux Méchants, & des Bons le réfuge,
Entre le pauvre & vous, vous prendrez Dieu pour juge ;
Vous ſouvenant, mon Fils, que, caché ſous le lin,
Comme eux vous fûtes pauvre, & comme eux orphelin.

On dit, la *Chaleur* du raiſonnement, lorſqu'il eſt preſſant & rapide, ſurtout lorſqu'il eſt animé par quelque mouvement de l'ame, & mêlé d'interrogations, d'invectives, d'imprécations, &c. C'eſt le caractère conſtant de l'Éloquence de Démoſthène ; & le plus ſouvent ſa *Chaleur* y eſt au point qu'il n'y a rien de plus véhément. Mais lors même qu'il ſe modère, ſoit qu'il raconte ou qu'il raiſonne, il eſt toujours plein de *Chaleur*. C'eſt ainſi que, dans ſa harangue pour la couronne, en juſtifiant le conſeil qu'il a donné aux athéniens de ſe liguer avec les thébains contre Philippe, il dit : « Je porte là-deſſus » la confiance au point que, ſi, aujourdhui même, » homme qui vive peut indiquer quelque meilleur » parti à prendre dans la ſituation où ſe trouvoit » la Grèce, j'avoue que j'aurois dû ne pas l'ignorer, & je ſouſcris à ma condannation. Mais au » contraire, ſi cette reſſource n'exiſte, ni n'a exiſté, » & que jamais homme n'ait pu ni ne puiſſe encore » en trouver de ſemblable, que devoit faire celui » qui conſeilloit la République ? N'étoit-ce pas de » choiſir, entre les moyens viſibles & praticables, » ce qu'il y avoit de meilleur ? C'eſt là ce que » je fis, Eſchine, quand le héraut crioit : *Qui* » *veut conſeiller le Peuple ?* & non pas, *Qui veut* » *blamer le paſſé ? qui veut répondre de l'avenir ?...* » Attaquez-moi, ſi vous voulez, ſur les avis que je » donnai ; mais abſtenez vous de me calomnier ſur » ce qui arriva. Car c'eſt au gré de la deſtinée que » tout ſe dénoue & ſe termine ; au lieu que c'eſt par » la nature des avis mêmes qu'on doit juger de » l'intention de celui qui les a donnés. Si donc par » l'évènement Philippe a vaincu, ne m'en faites » point un crime ; puiſque c'étoit le Ciel qui diſpoſoit de la victoire, & non pas moi. Mais ſi, avec » une droiture, une vigilance, une activité infatigable & ſupérieure à mes forces, je ne cherchai » pas, je ne mis pas en œuvre tous les moyens où » la prudence humaine peut atteindre ; ſi je n'inſpirai pas des réſolutions nobles, dignes d'Athènes, » & néceſſaires dans ce moment ; montrez-le moi, » & donnez carrière à vos accuſations. »

Voilà de la *Chaleur* dans l'Éloquence tempérée : tout y eſt animé, tout y eſt en mouvement ; mais ſi

on veut la voir s'élever jusqu'à la Véhémence, qu'on lise dans la même harangue l'endroit où l'orateur développe & démontre cette proposition hardie : » Si par une lumière prophétique tous les athéniens » avoient démêlé tous les évènements futurs, & que » tous les eussent prévus ; Athènes, en ce cas même, » auroit dû prendre la résolution qu'elle prit, pour » peu qu'elle eût respecté sa gloire, & ses ancêtres, » & les jugements de la postérité... Et de quel œil, » grand Dieu ! soutiendrions-nous l'aspect de cette » multitude innombrable d'hommes, qui de toutes » parts se rendent dans Athènes, si par notre faute » on eût élu Philippe pour le chef & pour l'arbitre » de la Grèce entière ; si, tandis que les autres grecs, » armés pour détourner le coup, s'avançoient au » combat, nous eussions joué le personnage de » spectateurs immobiles, nous, les enfants d'un » peuple qui de tout temps aima mieux affronter de » glorieux hasards, que de jouir hors de péril d'une » honteuse liberté ! ... Et qui n'admireroit la cons- » tance de ces grands hommes, qui, s'élançant sur » leurs vaisseaux, quittèrent, avec un courage déter- » miné, leurs biens & leur patrie, pour ne point » fléchir sous le joug d'une domination étrangère, » mirent à leur tête Thémistocle, l'auteur de cet » avis magnanime, lapidèrent Cyrcile, qui pré- » choit la soumission, le lapidèrent, dis-je, tandis » que leurs femmes lapidoient celle du traître ? Car » les athéniens d'alors ne cherchoient ni orateur, » ni Général, qui leur procurât un heureux esclava- » ge. Ils n'auroient pas même voulu de la vie sans » la liberté.... Moi donc, ô histrion du dernier » ordre, moi, que mon emploi appeloit à conseil- » ler la République, avec quels sentiments devois- » je monter dans la tribune ? Étoit-ce avec les sen- » timents d'un orateur qui n'avoit à suggérer aux » athéniens que des bassesses indignes d'eux ? Ma » mort, en ce cas, eût justement expié mes lâ- » ches conseils... Le monstre horrible, Messieurs, l'horrible monstre qu'un calomniateur ! »

La raison n'a point de *Chaleur* qui lui soit propre ; mais lorsqu'un sentiment vif & profond l'anime, elle devient passionnée ; & c'est alors qu'elle a son éloquence ; ce n'est même qu'alors qu'elle est poétique. Ainsi Dom Diègue, ainsi le vieil Horace, ainsi Burrhus, ainsi Zopire & Mahomet, ainsi tous les hommes d'état qu'on introduit dans la Tragédie ou dans l'Épopée sont raisonneurs mais éloquents.

Si la raison même se passionne, l'imagination est mille fois encore plus prompte à s'enflammer ; & l'on reconnoît sa *Chaleur* à la vivacité des illusions qu'elle produit & des tableaux dont elle se frappe. Je n'en citerai pour exemple que ces vers de Phèdre, tourmentée par ses remords :

Misérable ! & je vis, & je soutiens la vûe
De ce sacré soleil dont je suis descendue !
J'ai pour aïeul le père & le maître des dieux ;
Le Ciel, tout l'Univers est plein de mes aïeux.
Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je ? mon père y tient l'urne fatale :
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains ;
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah ! combien frémira son ombre épouvantée,
Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers !
Que diras-tu, mon Père, à ce spectacle horrible ?
Je crois voir de tes mains tomber l'urne terrible ;
Je crois te voir, cherchant un supplice nouveau,
Toi-même de ton sang devenir le bourreau.
Pardonne ! un dieu cruel a perdu ta famille :
Reconnois sa vengeance aux fureurs de ta fille. &c.

On juge bien que la *Chaleur* de l'imagination peut être encore très-vive, & n'être pas à ce degré-là. Celle du sentiment a des gradations infinies ; & qui sait jusqu'où peut aller la violence des passions ? On voit à quel degré Racine & Voltaire ont poussé la *Chaleur* de l'expression de l'amour : mais ni l'un ni l'autre, à ce qui me semble, n'a été aussi loin que Virgile ; & le tableau du désespoir de Didon est peut-être, à l'égard de cette passion, le dernier degré de *Chaleur*.

Dans la colère tranquile & fière, le caractère d'Achile est sublime ; mais Orosmane, dans sa fureur, est plus théâtral & plus terrible. Dans une scène imitée du Dante, nous avons vu la vengeance, irritée par l'amour paternel, portée à un point d'énergie au dela duquel il est difficile de rien imaginer.

Ce qui est rare & précieux, c'est la *Chaleur* dans des ouvrages que la passion n'anime point, & que la raison seule, pour ainsi dire, doit échauffer de sa lumière. Les écrits de Rousseau de Genève seroient un modèle en ce genre, si son Éloquence étoit toujours celle de la raison & de la vérité. Mais ayant trop compté sur les ressources d'une dialectique industrieuse, d'une imagination vive, & d'un style enchanteur, il a souvent accepté le défi que lui donnoit sa vanité, de faire paroître naturel ce qui étoit forcé, vraisemblable ce qui étoit faux, honnête & louable ce qui étoit en soi vicieux & digne de blâme. Heureux, s'il avoit toujours eu pour guide un sage comme Locke, dont il a suivi les principes sur l'éducation physique de l'Enfance, & dont il a su embellir, animer, échauffer les arides leçons ! c'est là ce qu'il a fait d'utile, & ce qui honore sa mémoire, bien plus que le coloris dont il a fardé les mauvaises mœurs de son *Héloïse*, le faux systême de son *Émile*, & tous les paradoxes où il a prodigué ses lumières & ses talents.

La *Chaleur* du style, même au plus haut degré, doit être vraie & naturelle. Phèdre, dans son délire, ne dit rien qui ne soit analogue à son amour pour Hippolyte. Oreste, même dans ses fureurs, ne voit que les objets qui doivent l'occuper, sa mère & les Furies. A plus forte raison dans l'Éloquence & dans le langage tempéré de la Philosophie, la *Chaleur* ne doit-elle jamais troubler l'imagination ni l'entende-

ment. L'écrivain qui extravague, eſt un fou ou un charlatan. Si ſa *Chaleur* eſt vraie, c'eſt celle de la fièvre; ſi ce n'eſt pas le tranſport au cerveau, c'eſt un jeu, & c'eſt le jeu d'un bateleur qui fait le maniaque pour aſſembler la foule. Or j'appelle extravaguer en écrivant, accumuler des métaphores incohérentes, des idées bizarres, des raiſonnements faux, des hyperboles inſensées; avancer hardiment des opinions revoltantes, les ſoutenir avec effronterie, inſulter à la fois à l'évidence & à la pudeur, & prendre pour les attributs d'un génie audacieux & libre, l'impudence & l'abſurdité. C'eſt là pourtant ce qu'on nous a donné quelquefois pour de la *Chaleur*. (*M. Marmontel.*)

(N.) CHAMPS (Maison des), MAISON DE CAMPAGNE. *Synonymes.*

On nomme ainſi une maiſon ſituée hors de la ville, dont jouit toutefois un habitant de la ville: mais il y a quelque différence entre les deux expreſſions.

L'idée des *Champs* réveille celle de la culture, parce qu'on ne les a diſtingués les uns des autres que pour les mettre en valeur; & l'idée de la *Campagne* rappelle l'idée de la ville, à cauſe de l'oppoſition de la liberté dont on jouit d'un côté avec la contrainte où l'on eſt de l'autre.

Cela poſé, une *Maiſon des Champs* eſt une habitation avec les acceſſoires néceſſaires aux vûes économiques qui l'ont fait conſtruire ou acheter; comme un verger, un potager, une baſſe-cour, des écuries pour toutes ſortes de bétail, un vivier, &c. Une *Maiſon de Campagne* eſt une habitation avec les acceſſoires néceſſaires aux vûes de liberté, d'indépendance, & de plaiſir, qui en ont ſuggéré l'acquiſition; comme avenues, remiſes, jardins, parterres, boſquets, parc même, &c.

Voilà ſur quoi eſt fondé ce que dit le P. Bouhours (*Rem. nouv.* tom. II.) de ces deux expreſſions, que la ſeconde eſt plus noble que la première: c'eſt qu'une *Maiſon de Campagne* convient aux gens de qualité, vu que leur état ſuppoſe de l'aiſance; & qu'une *Maiſon des Champs* convient à la Bourgeoiſie, dont l'état ſemble exiger plus d'économie dans la dépenſe.

Cependant rien n'empêche qu'on ne puiſſe parler de la *Maiſon de Campagne* d'un bourgeois, s'il en a une; & de la *Maiſon des Champs* d'un chancelier de France, ſi ſa maiſon n'eſt en effet que cela: dans le premier cas, c'eſt peindre le luxe du petit bourgeois; dans le ſecond, c'eſt caractériſer la noble ſimplicité du magiſtrat; dans tous deux, c'eſt parler avec juſteſſe & faire juſtice. (*M. Beauzée.*)

(N.) CHANCIR, MOISIR. *Synonymes.*

Termes qui expriment tous deux un changement à la ſurface de certains corps, qu'une fermentation intérieure diſpoſe à la corruption. *Chancir* ſe dit des premiers ſignes de ce changement: *Moiſir*, du changement entier.

Une confiture eſt *chancie*, lorſqu'elle eſt couverte d'une pellicule blanchâtre: elle eſt *moiſie*, quand il s'élève, de cette pellicule, une efflorefcence en mouſſe blanchâtre ou verdâtre.

Un pâté, un jambon, qui ſe *chanciſſent*, doivent être mangés promptement. Il y a des fromages pour leſquels la *Moiſiſſure* eſt un titre de recommandation; on les dit alors persillés, à cauſe de la couleur des bouquets de *Moiſiſſure* dont ils ſont parſemés. (*M. Beauzée.*)

(N.) CHANGE, TROC, ÉCHANGE, PERMUTATION. *Synonymes.*

Le mot *Change* marque ſimplement l'action de changer dans un ſens abſtrait, qui non ſeulement n'exprime pas, mais qui de plus exclut tout rapport (*a*) & toute idée acceſſoire. C'eſt peut-être par cette raiſon qu'on ne l'emploie pas à dénommer directement aucune eſpèce; car on ne dit pas, Le *Change* d'une choſe: qu'on l'emploie néanmoins dans toutes les eſpèces, en régime indirect avec une prépoſition, pour indiquer l'eſſenciel de l'acte; en ſorte que, dans toutes les occaſions, on dit également bien, Perdre ou gagner au *Change*. Les trois autres mots ſervent à dénommer les eſpèces ou façons de changer les choſes les unes pour les autres, dont voici les différences. *Troc* ſe dit pour les choſes de ſervice & pour tout ce qui eſt meuble; ainſi, l'on fait des *Trocs* de chevaux, de bijoux, & d'uſtenſiles. *Échange* ſe dit pour les terres, les perſonnes, tout ce qui eſt bien-fonds; ainſi, l'on fait des *Échanges* d'États, de charges, & de priſonniers. *Permutation* n'eſt d'uſage que pour les biens & titres éclésiaſtiques; ainſi, l'on *permute* une cure, un canonicat, un prieuré, avec un autre bénéfice de même ou de différent ordre, il n'importe. *Voyez* Échanger, Troquer, Permuter. *Syn.* (*L'abbé Girard.*)

CHANGEMENT, VARIATION, VARIÉTÉ. *Synonymes.*

Termes qui s'appliquent à tout ce qui altère l'identité, ſoit abſolue ſoit relative, ou des êtres ou des états.

Le premier marque le paſſage d'un état à un autre; le ſecond, le paſſage rapide par pluſieurs états

(*a*) Ceci ne paroît pas exact; car *Changer* eſt un mot relatif, dont le corrélatif eſt *Perſiſter* dans la poſſeſſion. On ne peut entendre le terme *Change*, ſans avoir l'idée de la choſe qu'on a, & celle de la choſe pour laquelle on la cède. (*M. Diderot.*)

Ceci eſt très-bien obſervé quant à l'expreſſion. La penſée de l'abbé Girard eſt que le mot *Change* exprime un ſens grammaticalement complet, & qu'en conſéquence il n'a jamais de complément ou de régime: ce qui eſt vrai; mais il falloit le dire ſimplement, pour ne pas donner lieu à l'équivoque qui fonde la remarque de l'encyclopédiſte. (*M. Beauzée.*)

ſucceſſifs ; le dernier, l'exiſtence de pluſieurs individus d'une même eſpèce ſous des états en partie ſemblables, en partie différents, ou d'un même individu ſous pluſieurs états différents.

Il ne faut qu'avoir paſſé d'un ſeul état à un autre pour avoir *changé* : c'eſt la ſucceſſion rapide ſous des états différents qui fait la *Variation* : la *Variété* n'eſt pas dans les actions, elle eſt dans les êtres ; elle peut être dans un être conſidéré ſolitairement, elle peut être entre pluſieurs êtres conſidérés collectivement.

Il n'y a point d'homme ſi conſtant dans ſes principes, qu'il n'en ait *changé* quelquefois : il n'y a point de gouvernement qui n'ait eu ſes *Variations* : il n'y a point d'eſpèce dans la nature qui n'ait une infinité de *Variétés*, qui l'approchent ou l'éloignent d'une autre eſpèce par des degrés inſenſibles. Entre ces êtres, ſi l'on conſidère les animaux, quelle que ſoit l'eſpèce d'animal qu'on prenne, quel que ſoit l'individu de cette eſpèce qu'on examine, on y remarquera une *Variéte* prodigieuſe dans leurs parties, leurs fonctions, leur organiſation. *Voyez* VATIATION, VARIÉTÉ, *Syn.* & VARIATION, CHANGEMENT. *Syn.* (*M. DIDEROT.*)

CHANSON, ſ. f. *Litt. & Muſiq.* C'eſt une eſpèce de petit poème fort court auquel on joint un air, pour être chanté dans des occaſions familières, comme à table avec ſes amis, ou ſeul pour s'égayer & faire diverſion aux peines du travail ; objet qui rend les *Chanſons* villageoiſes préférables à nos plus ſavantes compoſitions.

L'uſage des *Chanſons* eſt fort naturel à l'homme : il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ſes organes, & fixer l'expreſſion dont la voix eſt capable, par des paroles dont le ſens annonçât le ſentiment qu'on vouloit rendre ou l'objet qu'on vouloit imiter. Ainſi, les anciens n'avoient point encore l'uſage des lettres, qu'ils avoient celui des *Chanſons* : leurs lois & leurs hiſtoires, les louanges des dieux & des grands hommes furent chantées avant que d'être écrites ; & de là vient, ſelon Ariſtote, que le même nom grec fut donné aux lois & aux *Chanſons*. (*J. J. ROUSSEAU.*)

Les vers des *Chanſons* doivent être aiſés, ſimples, coulants, & naturels. Orphée, Linus, *&c.* commencèrent par faire des *Chanſons* : c'étoient des *Chanſons* que chantoit Eriphanis en ſuivant les traces du chaſſeur Ménalque : c'étoit une *Chanſon* que les femmes de Grèce chantoient auſſi pour rappeler les malheurs de la jeune Calicé, qui mourut d'amour pour l'inſenſible Evaldus : Theſpis, barbouillé de lie & monté ſur des tréteaux, célébroit la vendange, Silène, & Bacchus, par des *Chanſons* à boire : toutes les Odes d'Anacréon ne ſont que des *Chanſons* : celles de Pindare en ſont encore dans un ſtyle plus èlevé ; le premier eſt preſque toujours ſublime par les images, le ſecond ne l'eſt guère ſouvent que par l'expreſſion : les Poéſies de Sapho n'étoient que des *Chanſons* vives & paſſionnées ; le feu de l'amour qui la conſumoit, animoit ſon ſtyle & ſes vers. (*ANONYME*)

En un mot, toute la Poéſie lyrique n'étoit proprement que des *Chanſons* : mais nous devons nous borner ici à parler de celles qui portoient plus particulièrement ce nom, & qui en avoient mieux le caractère.

Commençons par les airs de table. Dans les premiers temps, dit M. de la Nauze, tous les convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque, & d'Artémon, chantoient enſemble & d'une ſeule voix les louanges de la Divinité : ainſi, ces *Chanſons* étoient de véritables *Pœans* ou Cantiques ſacrés.

Dans la ſuite, les convives chantoient ſucceſſivement, chacun à ſon tour, tenant une branche de myrthe, qui paſſoit de la main de celui qui venoit de chanter à celui qui chantoit après lui.

Enfin, quand la Muſique ſe perfectionna dans la Grèce & qu'on employa la lyre dans les feſtins, il n'y eut plus, diſent les trois écrivains déja cités, que les habiles gens qui fuſſent en état de chanter à table, du moins en s'accompagnant de la lyre ; les autres, contraints de s'en tenir à la branche de myrthe, donnèrent lieu à un proverbe grec, par lequel on diſoit qu'*un homme chantoit au myrthe*, quand on le vouloit taxer d'ignorance.

Ces *Chanſons* accompagnées de la lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *ſcolies*, mot qui ſignifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer la difficulté de la *Chanſon*, ſelon Plutarque, ou la ſituation irrégulière de ceux qui chantoient, comme le veut Artémon : car, comme il falloit être habile pour chanter ainſi, chacun ne chantoit pas à ſon rang, mais ſeulement ceux qui ſavoient la Muſique, leſquels ſe trouvoient diſperſés çà & là, placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les ſujets des ſcolies ſe tiroient, non ſeulement de l'amour & du vin, comme aujourdhui, mais encore de l'Hiſtoire, de la guerre, & même de la Morale. Telle eſt cette *Chanſon* d'Ariſtote ſur la mort d'Hermias ſon ami & ſon allié, laquelle fit accuſer ſon auteur d'impiété.

« O vertu qui, malgré les difficultés que vous préſentez aux foibles mortels, êtes l'objet charmant de leurs recherches ! vertu pure & aimable ! ce fut toujours aux grecs un deſtin digne d'envie, que de mourir pour vous, & de ſouffrir ſans ſe rebuter les maux les plus affreux. Telles ſont les ſemences d'immortalité que vous répandez dans tous les cœurs ; les fruits en ſont plus précieux que l'or, que l'amitié des parents, que le ſommeil le plus tranquille : pour vous le divin Hercule & les fils de Léda eſſuyèrent mille travaux, & le ſuccès de leurs exploits annonça votre puiſſance. C'eſt par amour pour vous qu'Achille & Ajax allèrent dans l'Empire de Pluton ; & c'eſt en vûe de votre aimable beauté que le prince d'Atarne s'eſt auſſi privé de la lumière du ſoleil, Prince à jamais célèbre par ſes actions ! les filles de mémoire chanteront ſa gloire toutes les fois qu'elles chanteront le culte de Jupiter hoſpitalier,

fier, ou le prix d'une amitié durable & sincère ».

Toutes leurs *Chansons* morales n'étoient pas si graves que celle-là : en voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

« Le premier de tous les biens est la santé ; le second, la beauté ; le troisième, les richesses amassées sans fraude ; & le quatrième, la jeunesse qu'on passe avec ses amis ».

Quant aux scolies qui roulent sur l'amour & le vin, on en peut juger par les soixante & dix Odes d'Anacréon qui nous restent : mais, dans ces sortes de *Chansons* même, on voyoit encore briller cet amour de la patrie & de la liberté dont les grecs étoient transportés.

« Du vin & de la santé, dit une de ces *Chansons*, pour ma Clitagora & pour moi, avec le secours des thessaliens. » C'est qu'outre que Clitagora étoit thessalienne, les athéniens avoient autrefois reçu du secours des thessaliens contre la tyrannie des pisistratides.

Ils avoient aussi des *Chansons* pour les diverses professions : telles étoient les *Chansons* des bergers, dont une espèce, appelée *Bucoliasme*, étoit le véritable chant de ceux qui conduisoient le bétail ; & l'autre, qui est proprement la *Pastorale*, en étoit l'agréable imitation : la *Chanson* des moissonneurs, appelée le *Lytierse*, du nom d'un fils de Midas qui s'occupoit par goût à faire la moisson : la *Chanson* des meûniers, appelée *Hymée* ou *Épiaulie*, comme celle-ci tirée de Plutarque : *Moulez, meule, moulez ; car Pittacus, qui règne dans l'auguste Mytilène, aime à moudre* ; parce que Pittacus étoit grand mangeur : la *Chanson* des tisserands, qui s'appeloit *Éline* : la *Chanson Jule* des ouvriers en laine : celle des nourrices, qui s'appeloit *Catabaucalèse* ou *Nunnie* : la *Chanson* des amants, appelée *Nomion* : celle des femmes, appelée *Calyce* ; & *Harpalyce*, celle des filles : ces deux dernières étoient aussi des *Chansons* d'amour.

Pour des occasions particulières, ils avoient la *Chanson* des noces, qui s'appeloit *Hyménée*, *Épithalame* : la *Chanson* de Datis, pour des occasions joyeuses : les lamentations, l'*Ialême* & le *Linos*, pour des occasions funèbres & tristes : ce *Linos* se chantoit aussi chez les égyptiens, & s'appeloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs princes. Par un passage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit aussi marquer la joie.

Enfin il y avoit encore des Hymnes ou *Chansons* en l'honneur des dieux & des héros : telles étoient les *Jules* de Cérès & de Proserpine, la *Philélie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, *&c.* (*J. J. Rousseau*).

Ce genre passa des grecs aux latins ; plusieurs des Odes d'Horace sont des *Chansons* galantes ou bachiques.

Les modernes ont aussi leurs *Chansons* de différentes espèces, selon le génie & le caractère de chaque nation : mais les françois l'emportent sur tous les peuples de l'Europe, pour le sel & la grâce de leurs *Chansons* : ils se sont toujours plû à cet amusement, & y ont toujours excellé ; témoin les anciens troubadours. Nous avons encore des *Chansons* de Thibaut, comte de Champagne. La Provence & le Languedoc n'ont point dégénéré de leur premier talent : on voit toujours régner dans ces provinces un air de gaieté qui les porte au chant & à la danse ; un provençal menace son ennemi d'une *Chanson*, comme un italien menaceroit le sien d'un coup de stylet : chacun a ses armes. Les autres pays ont aussi leurs provinces *chansonnières* : en Angleterre, c'est l'Ecosse ; en Italie, c'est Venise.

L'usage établi en France d'un commerce libre entre les femmes & les hommes, cette galanterie aisée qui règne dans les sociétés, le mélange ordinaire des deux sexes dans tous les repas, le caractère même d'esprit des françois, ont dû porter rapidement chez eux ce genre à sa perfection. (*Anonyme.*)

Nos *Chansons* sont de plusieurs espèces ; mais en général elles roulent, ou sur l'amour, ou sur le vin, ou sur la satyre : les *Chansons* d'amour sont les airs tendres, qu'on appelle encore *Airs sérieux* : les Romances, dont le caractère est d'émouvoir l'ame par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragique : les *Chansons* pastorales, dont plusieurs sont faites pour danser, comme les musettes, les gavottes, les branles, *&c.*

On ne connoît guère les auteurs des paroles de nos *Chansons* françoises ; ce sont des morceaux peu réfléchis, sortis de plusieurs mains, & que, pour la plupart, le plaisir du moment a fait naître : les musiciens qui en ont fait les airs sont plus connus, parce qu'ils en ont laissé des recueils complets ; tels sont les livres de Lambert, de Doubousset, *&c.*

Cette sorte d'ouvrage perpétue dans les repas le plaisir à qui il doit sa naissance. On chante indifféremment à table des *Chansons* tendres, bachiques, *&c.* Les étrangers conviennent de notre supériorité en ce genre : le françois, débarrassé de soins, hors du tourbillon des affaires qui l'a entraîné toute la journée, se délasse le soir, dans des soupers aimables, de la fatigue & des embarras du jour : la *Chanson* est son égide contre l'ennui, le Vaudeville est son arme offensive contre le ridicule ; il s'en sert aussi quelquefois comme d'une espèce de soulagement des pertes ou des revers qu'il essuie : il est satisfait de ce dédommagement ; dès qu'il a chanté, sa haine ou sa vengeance expirent.

Les *Chansons* à boire sont assez communément des airs de basse, ou des rondes de table. Nous avons encore une espèce de *Chanson* qu'on appelle *Parodie* ; ce sont des paroles qu'on ajuste sur des airs de violon ou d'autres instruments, & que l'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers.

La vogue des parodies ne peut montrer qu'un très-mauvais goût ; car, outre qu'il faut que la voix excède & passe de beaucoup sa juste portée pour chanter des airs faits pour les instruments, la rapidité avec laquelle on fait passer des syllabes dures & chargées de consonnes sur des doubles

croches & des intervalles difficiles, choque l'oreille très-désagréablement. Les italiens, dont la langue est bien plus douce que la nôtre, prodiguent à la vérité les vitesses dans les roulades; mais quand la voix a quelques syllabes à articuler, ils ont grand soin de la faire marcher plus posément, & de manière à rendre les mots aisés à prononcer & à entendre. (*J. J. Rousseau.*)

« M. de Marmontel a joint des détails aux obser» vations de M. Rousseau de Genève, que nous » venons de lire ».

De tous les peuples de l'Europe, le françois est celui dont le naturel est le plus porté à ce genre léger de poésie. La galanterie, le goût de la table, la gaieté, la vivacité brillante de son humeur & de son caractère, ont produit des *Chansons* ingénieuses dans tous les genres.

A propos de l'Ode & du Dithyrambe, j'ai parlé de nos *Chansons* à boire, & j'en ai cité des exemples; en voici encore un de l'enthousiasme bachique. Le poète s'adresse au vin :

Non, il n'est rien dans l'univers
Qui ne te rende hommage;
Jusqu'à la glace des hivers,
Tout sert à ton usage.
La terre fait de te nourrir
Sa principale gloire;
Le soleil luit pour te mûrir;
Nous naissons pour te boire.

Mais, comme parmi nous le vin n'est pas ennemi de l'amour, il est rare que la *Chanson* bachique ne soit pas en même temps galante; &, à l'exemple d'Anacréon, nos buveurs se couronnent de myrthes & de pampres entrelacés. L'un dit dans sa *Chanson :*

En vain je bois pour calmer mes alarmes,
Et pour chasser l'Amour qui m'a surpris:
Ce sont des armes
Pour mon Iris.
Le vin me fait oublier ses mépris,
Et m'entretient seulement de ses charmes.

Un autre :

J'ai passé la saison de plaire,
Il faut renoncer aux amours:
Tendres plaisirs, qui faites les beaux jours,
Vous seuls rendez heureux, mais vous ne durez guère.
Bacchus, de mes regrets ne sois point en courroux;
Regarde l'Amour qui s'envole:
Quel triomphe pour toi, si ton jus me console
De la perte d'un bien si doux!

Un autre plus passionné :

Venge-moi d'une ingrate maîtresse,
Dieu du vin, j'implore ton ivresse;
Un amant se sauve entre tes bras.
Hâte-toi, j'aime encore, le temps presse :
C'en est fait, si je vois ses appas.
Que d'attraits! ô Dieux! qu'elle étoit belle!
Vole, Amour, vole après elle,
Et ramène avec toi l'infidèle.

C'est, en général, la philosophie d'Anacréon renouvelée & mise en chant.

L'amour du vin & de la table est commun à tous les états. C'est donc quelquefois les mœurs & le langage du peuple de la ville ou de la campagne, qu'on a imités dans les *Chansons* à boire, comme dans celle-ci :

Parbleu, Cousin, je suis en grand souci!
Catin me dit que j'aime tant à boire,
Qu'elle a bien de la peine à croire
Que je puisse l'aimer aussi;
Qu'il faut choisir du vin ou d'elle.
Comment sortir d'un si grand embarras?
Déja le vin je ne le quitte pas;
Et la quitter! elle est, ma foi, trop belle.

Dufréni en a fait une, où un buveur s'enivre en pleurant la mort de sa femme. Le son des bouteilles & des verres lui rappelle celui des cloches. Hélas! dit-il à ses amis :

Il me souvient toujours qu'hier ma femme est morte.
Le temps n'affoiblit point une douleur si forte.
Elle redouble à ce lugubre son :
Bin bon.
Voudriez-vous de ce jambon?
Il est bin bon, *&c.*

Dans une *Chanson* du même genre, un buveur ivre, en rentrant chez lui, croit voir sa femme double, & il s'écrie : ô ciel!

Je n'avois qu'une femme, & j'étois malheureux:
Par quel forfait épouventable
Ai-je donc mérité que vous m'en donniez deux?

La *Chanson* n'a point de caractère fixe, mais elle prend tour à tour celui de l'Épigramme, du Madrigal, de l'Élégie, de la Pastorale, de l'Ode même.

Il y a des *Chansons* personnellement satyriques, dont je ne parlerai point; il y en a qui censurent les mœurs sans attaquer les personnes: c'est ce qu'on appelle *Vaudevilles.*

On en voit des exemples sans nombre dans le *Recueil des œuvres de* Panard. Un extrême facilité dans le style, la gêne des rimes redoublées & des petits vers, déguisée sous l'air d'une rencontre heureuse, une morale populaire, assaisonnée d'un sel agréable, souvent la naïveté de la Fontaine, caractérisent ce poète : j'en vais rappeler quelques traits :

Dans ma jeunesse,
Les papas, les mamans,
Sévères, vigilants,
En dépit des amants,
De leurs tendrons charmants
Conservoient la sagesse.

Aujourdhui ce n'eſt plus cela :
L'amant eſt habile
La fille docile,
La mère facile,
Le père imbécile;
Et l'honneur va
Cahin caha.

Les regrets avec la vieilleſſe,
Les erreurs avec la jeuneſſe,
La folie avec les amours,
C'eſt ce que l'on voit tous les jours :
L'enjoûment avec les affaires,
Les grâces avec le ſavoir,
Le plaiſir avec le devoir,
C'eſt ce qu'on ne voit guères.

Sans dépenſer,
C'eſt en vain qu'on eſpère
De s'avancer
Au pays de Cythère.
Mari jaloux,
Femme en courroux,
Ferment ſur nous
Grille & verroux;
Le chien nous pourſuit comme loups;
Le temps n'y peut rien faire.
Mais ſi Plutus entre dans le myſtère,
Grille & reſſort
S'ouvrent d'abord;
Le mari ſort;
Le chien s'endort;
Femme & ſoubrette ſont d'accord :
Un jour finit l'affaire.

On eſt quelquefois étonné de l'aiſance avec laquelle ce poète place des vers monoſyllabiques : il ſemble s'être fait à plaiſir des difficultés, pour les vaincre :

Mettez-vous bien cela
Là,
Jeunes Fillettes.
Songez que tout amant
Ment,
Dans ſes fleurettes.

Et l'on voit des commis,
Mis
Comme des princes,
Qui jadis ſont venus
Nuds
De leurs provinces.

Nous avons des *Chanſons* naïves, ou dans le genre paſtoral, ou dans le goût du bon vieux temps; en voici une où l'on fait parler alternativement deux vieilles gens, témoins des amours & des plaiſirs de la Jeuneſſe de leur village :

(*Le Vieux.*)

J'ai blanchi dans ces hameaux,
Entre les amours & les belles;
J'ai vu naître ces ormeaux,
Témoins de vos ardeurs fidèles.
Du plaiſir que j'ai goûté
J'aime à vous voir faire uſage :
Tout plaît de la volupté,
Juſques à ſon image.

(*La Vieille.*)

J'ai brillé dans ces hameaux;
On me préféroit aux plus belles;
Les bergers, ſous ces ormeaux,
Me juroient des ardeurs fidèles.
Du plaiſir qu'on a goûté,
Ah! l'on perd trop tôt l'uſage!
Faut-il de la volupté
N'avoir plus que l'image?

Marot eſt le premier modèle de ce genre; & pluſieurs de ſes Épigrammes feroient de jolies *Chanſons*, comme celle-ci, par exemple :

Plus ne ſuis ce que j'ai été,
Et ne le ſaurois jamais être.
Mon beau printemps & mon été
Ont fait le ſaut par la fenêtre.
Amour, tu as été mon maître;
Je t'ai ſervi ſur tous les dieux.
O ſi je pouvois deux fois naître,
Combien je te ſervirois mieux!

Nous avons auſſi des *Chanſons* plaintives, ſur des ſujets attendriſſants: celles-ci s'appellent *Romances*; c'eſt communément le récit de quelque aventure amoureuſe : leur caractère eſt la naïveté : tout y doit être en ſentiment.

La même *Chanſon* eſt le plus ſouvent compoſée de pluſieurs couplets que l'on chante ſur un ſeul air; &, comme il eſt très-difficile de donner exactement le même rhythme à tous les couplets, on eſt contraint, pour les chanter, d'en altérer la Proſodie. Les italiens, dont l'oreille eſt plus délicate & plus ſenſible que la nôtre à la préciſion des mouvements, ont pris le parti de varier les airs de leurs *Chanſons*, & de donner à chacun des couplets une modulation qui lui eſt analogue. Je ne propoſe pas de ſuivre leur exemple à l'égard du Vaudeville,

Aimable libertin, qui, conduit par le chant,
Paſſe de bouche en bouche, & s'accroît en marchant.

Mais celles de nos *Chanſons* qui, moins négligées, ont plus de grâce & d'élégance, mériteroient qu'on ſe donnât le ſoin d'en varier le chant, ſoit pour y obſerver la Proſodie, ſoit pour y ajouter un agrément de plus. (*M. Marmontel.*)

CHANT, ſ. m. (*Poéſie lyrique*). Dans un eſſai ſur l'expreſſion en Muſique, ouvrage rempli

d'obfervations fines & juftes, il eft dit : « Ce n'eft » pas la vérité, mais une reffemblance embellie que » nous demandons aux Arts ; c'eft à nous donner » mieux que la nature, que l'Art s'engage en imi » tant : tous les Arts font pour cela une efpèce de » pacte avec l'ame & les fens qu'ils affectent; ce » pacte confifte à demander des licences, & à pro » mettre des plaifirs qu'ils ne donneroient pas fans » ces licences heureufes.

» La Poéfie demande à parler en vers, en ima- » ges, & d'un ton plus élevé que la nature.

» La Peinture demande auffi à élever le ton de » la couleur, & à corriger fes modeles.

» La Mufique prend des licences pareilles : elle » demande à cadencer fa marche, à arrondir fes » périodes, à foutenir, à fortifier la voix par l'ac » compagnement, qui n'eft certainement pas dans » la nature; cela, fans doute, altère la vérité de » l'imitation, mais en augmente la beauté, & donne » à la copie un charme que la nature a refufé à » l'original.

« Homère, le Guide, Pergolèfe, font éprouver » à l'ame, des fentimens délicieux que la nature » feule n'auroit jamais fait naître; ils font les mo- » dèles de l'Art. L'Art confifte donc à nous donner » mieux que la nature.

» On ne trouve pas dans la nature des airs me- » furés, des *Chants* fuivis & périodiques, des ac- » compagnements fubordonnés à ces *Chants*; mais » on n'y trouve pas non plus le vers de Virgile, ni » l'Apollon du Belvédère; l'Art peut donc altérer la » nature pour l'embellir.

» Rien ne reffemble tant au *Chant* du roffignol, » que les fons de ce petit chalumeau que les enfants » rempliffent d'eau, & que leur fouffle fait gazouil- » ler; quel plaifir nous fait cette imitation? aucun, » ou tout au plus celui de la furprife. Mais qu'on » entende une voix légère & une fymphonie agréa- » ble, qui expriment (moins fidèlement fans doute) » le *Chant* du même roffignol; l'oreille & l'ame » font dans le raviffement : c'eft que les Arts font » quelque chofe de plus que l'imitation exacte de » la nature.

» Il y a des moments où la nature toute fimple a tout » le charme que l'imitation peut avoir : telle mère » ou telle amante fe plaint naturellement avec des » fons de voix fi tendres, que la Mufique pourroit » être touchante, en fe contentant de faifir & de » répéter fes plaintes; mais la nature n'eft pas tou- » jours également belle : la véritable Bérénice a dû » laiffer échapper des cris défagréables à l'oreille. » La Mufique, comme la Peinture, en choififfant » les expreffions les plus belles de la douleur, & en » écartant toutes celles qui pourroient bleffer les » organes, embellira donc la nature & nous don- » nera des plaifirs plus grands : chacun des traits » de la Vénus de Médicis a exifté dans la nature, » l'enfemble n'a jamais exifté. De même un bel air » pathétique eft la collection d'une multitude d'ac- » cents échappés à des ames fenfibles. Le fculpteur » & le muficien réuniffent ces traits difperfés fous » une forme qui leur donne de l'enfemble & de » l'unité, &, par cet artifice, ils nous font éprou- » ver des plaifirs que la nature & la vérité ne nous » auroient jamais donnés ».

Voilà fur quoi fe fonde la licence du *Chant*, & pourquoi il a été permis d'affocier la parole avec la Mufique.

Or cette efpèce de preftige ne s'opère que de concert avec la Poéfie. Le Drame lyrique doit don- ner lieu à une expreffion vive, mélodieufe, & va- riée, tantôt paffionnée à l'excès, tantôt plus tran- quille & plus douce, & fufceptible tour à tour de tous les accents & de toutes les modulations qui peuvent toucher l'ame & flatter l'oreille. Si une paffion trop violente & trop douloureufe y régnoit fans relâche, l'expreffion muficale ne feroit qu'une fuite de gémiffements & de cris : fi la couleur en étoit continuellement fombre, l'expreffion feroit trifte- ment monotône & fombre comme elle : s'il n'y ré- gnoit que des fentiments doux & foibles, l'expreffion feroit fans chaleur & fans force; elle n'auroit au- cun relief.

C'eft donc le mélange des ombres & des lumiè- res qui fait le charme & la magie d'un poëme deftiné à être mis en *Chant* : ce doit être l'efquiffe d'un tableau : le poète le compofe, le muficien l'a- chève. C'eft au premier à ménager à l'autre les paffages du clair-obfcur; mais ces paffages ne doi- vent être ni trop fréquents, ni trop rapides : on s'y eft trompé, lorfque, pour éviter la monotonie ou pour augmenter les effets, on a cru devoir paffer brufquement & fans ceffe du blanc au noir. Un mélange continuel de couleurs tranchantes fatigue l'imagination comme les yeux. L'art d'éviter ce papillotage eft d'obferver les gradations, & par des nuances légères, de joindre l'harmonie à la va- riété : c'eft à quoi fe prête tout naturellement le fyftême de l'Opéra françois, & à quoi répugne ab- folument le fyftême de l'Opéra italien. Pour s'en convaincre, il fuffit de comparer le fujet de Régulus avec celui d'Armide. *Voyez* LYRIQUE.

Depuis que l'on s'occupe en France à perfection- ner la Mufique, la théorie du *Chant* a été difcutée par des gens d'efprit & de goût, & leur objet com- mun a été d'examiner fi le *Chant* italien pouvoit ou devoit être appliqué à la langue françoife. L'un des premiers qui ont examiné cette queftion, a cru la décider, en afsûrant que non feulement les fran- çois n'avoient point de Mufique, mais que leur lan- gue n'en auroit jamais. On dit qu'il vient d'avouer fon erreur; il y a long temps que cet aveu auroit pu lui échapper. Nombre d'effais en divers genres ont prouvé, par les faits & par des faits multipliés, que ni la Syntaxe, ni la Profodie, ni les éléments de notre langue, ni fon génie, n'étoient incompa- tibles avec une bonne Mufique.

Nous avons depuis quelques années des airs brillants & légers, des airs comiques, d'un carac- tère très-fin, très-vif, & très-piquant; des airs gra-

cieux & tendres, des airs touchants & d'un pathétique assez fort : &, dans ces airs, la langue & la Musique sont aussi à leur aise que dans le *Chant* italien. Il faut avouer cependant que les syncopes, les prolations, & les inversions de mots, que l'italien permet plus aisément que le françois, peut-être aussi un retour plus fréquent des voyelles les plus sonores, donnent au *Chant* italien plus de jeu & plus de brillant que le *Chant* françois n'en peut avoir : mais avec ce désavantage, il est possible encore d'avoir une bonne Musique. Dans cette langue, dont on dit tant de mal, Racine & Quinault ont fait des vers aussi mélodieux que l'Arioste & que Métastase. Un musicien, homme de génie, & un poète, homme de goût, en vaincront de même les difficultés, s'ils veulent s'en donner la peine. (Lorsque cet article fut imprimé pour la première fois, M. Piccini n'avoit pas encore travaillé sur notre langue. Ses opéra sont la preuve la plus incontestable que cette langue, dans tous les caractères de l'expression noble & tragique, se prête sans contrainte à l'accent musical).

Mais l'homme de Lettres, qui a pris la défense de notre langue contre celui qui vouloit lui interdire l'espérance même d'avoir une Musique, a été trop loin, ce me semble, en avançant que la Musique est indépendante des langues. « Comment, dit-il, » fait-on dépendre ce qui chante toujours, de ce qui » ne chante jamais » ?

Et quelle est la langue qui ne chante pas, dès que l'expression s'anime & peint les mouvements de l'ame ?

« Je ne conçois pas, ajoûte-t-il, la différence » essencielle qu'on voudroit établir entre le *Chant* » vocal & l'instrumental. Quoi! celui-ci émaneroit » des seules lois de l'harmonie & de la mélodie ; » & l'autre, dépendant des inflexions de la parole, » en seroit une imitation ? C'est créer deux Arts » au lieu d'un ».

Ce n'est qu'un Art, mais dont l'imitation est tantôt plus vague, & tantôt plus déterminée. Il en est de la Musique comme de la Danse : celle-ci n'est souvent qu'un développement de toutes les grâces dont le corps humain est susceptible dans ses pas, ses mouvements, ses attitudes, en un mot dans son action de tel ou de tel caractère, comme la gaieté, la mélancolie, la volupté ; &c. mais souvent aussi la Danse est pantomime, & se propose l'imitation précise & propre d'un personnage & de son action : il en est de même du *Chant*.

Que la Musique instrumentale flatte l'oreille, sans présenter à l'ame aucune image distincte, aucun sentiment décidé, & qu'à travers le nuage d'une expression légère & confuse, elle laisse imaginer & sentir à chacun ce qu'il veut, selon le caractère & la situation de son ame ; c'en est assez. Mais on demande à la Musique vocale une imitation plus fidèle, ou de l'image, ou du sentiment que la Poésie lui donne à peindre ; & alors il n'est pas vrai de dire que la Musique soit indépendante de la langue, puisqu'en s'éloignant trop des inflexions naturelles, surtout en les contrariant, elle n'auroit plus d'expression.

Les inflexions de la langue ne sont pas toutes appréciables, mais elles sont toutes sensibles ; & l'oreille s'apperçoit très-bien si le *Chant* les imite, ou s'il en est trop éloigné.

La Musique n'observe de l'accent prosodique que la durée relative des syllabes ; & peu lui importe, sans doute, qu'une syllabe soit plus ou moins longue, ou qu'elle soit plus ou moins brève, pourvu qu'elle soit longue ou brève, c'est à dire, qu'elle soit susceptible de lenteur ou de rapidité : dès que la voix peut se reposer deux temps de suite sur un son, il lui est permis, dans toutes les langues, de s'y reposer tant que la mesure l'exige : mais l'accent oratoire est un guide que la Musique ne doit jamais abandonner, parce qu'il est lui-même la Musique naturelle de la parole, c'est à dire, le systême des intonations & des inflexions qui, dans chaque langue, caractérisent & distinguent toutes les affections & tous les mouvements de l'ame. La plainte, la menace, la crainte, le désir, l'inquiètude, la surprise, l'amour, la joie, & la douleur, toutes les passions enfin, tous leurs degrés, toutes leurs nuances, les intentions même de l'esprit & les modes de la pensée, comme la dissimulation, l'ironie, le badinage, ont leur expression naturelle, non seulement dans la parole, mais dans les accents de la voix. Aux paroles qui expriment telle ou telle passion de l'ame, telle ou telle intention de l'esprit, attacher un accent contraire à celui que la nature ou que l'habitude y attache, ce seroit donc ôter à l'expression son caractère & son effet. Or il est certain que l'accent oratoire a, d'une langue à l'autre, des différences si marquées, qu'une angloise ou un italien qui réciteroit, sur le théâtre françois, le rôle de Zaïre ou celui d'Orosmane, avec les accents de sa langue les plus touchants & les plus vrais, nous feroit rire, au lieu de nous faire pleurer.

Si notre langue est musicale, ce n'est donc point parce que toutes les langues sont indifférentes à la Musique, mais parce qu'elle a réellement de la mélodie & du nombre, & que ses inflexions naturelles sont assez sensibles pour servir de modèle aux inflexions du *Chant*.

L'homme de Lettres dont nous parlons a donc pu donner dans un excès ; mais un homme de Lettres, non moins éclairé, a donné dans l'excès contraire. « Je vous félicite, nous dit-il dans un *Traité du* » *Melo-drame*, d'avoir abandonné vos vieilles psalmodies, pour vous faire initier dans la bonne Musique, dont les Pergolèse, les Galuppi vous ont » facilité l'accès ; mais je ne puis m'empêcher de » vous plaindre d'avoir poussé l'enthousiasme jusqu'à » prendre vos maîtres pour modèles. Oui, sans » doute, la Musique italienne est belle & touchante ; elle connoît seule toute la puissance de » l'harmonie & de la mélodie ; sa marche, ses » moyens, ses formes habituelles sont très-propres

» à lui donner tout le charme dont elle eſt ſuſceptible; ſimple & préciſe dans le récit ordinaire, hardie & pittoreſque dans le récit obligé, mélodieuſe, périodique, cadencée, *une* enfin dans l'*air*, elle nous offre des procédés méthodiques & fondés ſur ſa propre nature: mais tout cela, qu'eſt-ce en dernière analyſe? De la Muſique, un concert. Que ſi vous tranſportez ſur un théâtre toutes ces formules nouvelles; ſi vous voulez les employer pour faire mieux qu'un Drame ordinaire, pour exagérer dans votre ame toutes les impreſſions que la ſcène, que la déclamation ſimple ont coutume de lui faire éprouver, vous verrez que votre art ſera contradictoire à votre objet, & vos moyens à votre fin ».

Voici donc quel eſt ſon ſyſtême. « Il y a deux ſortes de Muſiques, une Muſique ſimple, & une Muſique compoſée; une Muſique qui chante, & une Muſique qui peint, ou, ſi l'on veut, une Muſique de concert & une Muſique de théâtre. Pour la Muſique de concert, choiſiſſez de beaux motifs, ſuivez bien vos *Chants*, phraſez-les exactement, & rendez-les périodiques; rien ne ſera meilleur. Mais pour la Muſique de théâtre, n'ayons égard qu'aux paroles, & contentons-nous d'en renforcer l'expreſſion par toutes les puiſſances de notre art. Ici j'oublie tous les principes analogiques, auxquels j'avoue que la Muſique eſt redevable de ſes plus grands effets. Je ne m'embarraſſe plus des formes du récit, ni de celles que vous donnez à l'air; je néglige enfin toute idée de rhythme & de proportion; je ne veux qu'exprimer chaque penſée, que rendre avec exactitude tout ce que je voudrai peindre; je quitterai mes motifs, je les multiplierai, je les tronquerai, je mêlerai l'air & le récit, je changerai les rhythmes, je multiplierai les phraſes; mais je ſaurai bien vous en dédommager ».

Et nous dédommagerez-vous de la vérité ſimple, énergique, & inimitable d'une déclamation naturelle? Noterez-vous les accents de la voix de Mérope, les ſanglots, les cris déchirants de la voix d'une Dumeſnil? Avec des tons & des demi-tons, donnerez-vous à la parole les nuances ſi précieuſes de ſon expreſſion pathétique? Dédommagerez-vous la Tragédie de l'eſpèce de mutilation à laquelle elle eſt condamnée, pour épargner à la Muſique les gradations, les dèveloppements dont celle-ci eſt ennemie? Nous dédommagerez-vous des penſées approfondies que le poète s'eſt interdites; par la raiſon que leur caractère tranquile & grave, de majeſté, de force, & d'élévation, ſans aucun mouvement rapide & varié, n'étoit pas favorable au *Chant*? Où ſera la compenſation de toutes les beautés qu'on aura ſacrifiées à la Muſique? Une déclamation rompue, où le rhythme & la période ſeront tronqués à chaque inſtant; une déclamation entremêlée de traits de *Chant* briſés, mutilés, avortés; une déclamation qui n'aura ni la vérité de la nature, ni aucun des agréments de l'Art, vaut-elle bien ces ſacrifices?

L'expreſſion en ſera pathétique dans les moments de force; mais dans les intervalles où la chaleur de la paſſion vous abandonnera, quelle monotonie & quelle inſipide langueur! Et dans les moments même les plus paſſionnés, oubliez-vous que la vérité dont vous voulez être l'eſclave, vous interdit encore plus l'harmonie que la mélodie, & que l'accompagnement eſt une licence plus hardie & moins vraiſemblable que le tour ſymmétrique des *Chants* phraſés & arrondis?

Mais cédons la parole à l'auteur de l'*Eſſai ſur l'union de la Poéſie & de la Muſique.* « S'il eſt, » dit-il, en répondant au ſévère auteur du *Mélodrame;* s'il eſt de l'eſſence de la Muſique d'être mélodieuſe; ſi les formes de cette Muſique de concert m'arrache des larmes, me ravit, me tranſporte, m'enchante, en exprimant des paſſions dans la manière qui lui eſt propre, c'eſt à dire, ſans que l'expreſſion nuiſe au *Chant*, ſans que la Muſique ceſſe d'être de la Muſique; pourquoi l'interdire au Théâtre? Eſt-ce pour avoir une déclamation plus vraie, que vous renoncez aux agréments du *Chant*? Si c'eſt là votre objet, vous êtes averti que la Comédie françoiſe eſt très-bien placée aux Tuileries; qu'on y joue tous les jours les pièces des trois grands tragiques; & que c'eſt là qu'il faut aller, plus tôt qu'à l'Opéra, pour être fortement ému ».

Depuis quelque temps on a beaucoup raiſonné ſur la nature du *Chant*. Les uns ont dit que la Muſique étoit *un art indiſciplinable:* qu'elle n'imitoit que *par complaiſance;* qu'*une expreſſion ſuivie & ſoutenue n'étoit pas compatible avec ſes formes paſſagères & fugitives;* que dans l'air le plus expreſſif, il y avoit *néceſſairement des paſſages contradictoires avec l'expreſſion dominante;* & ils en ont donné pour exemple le premier verſet du *Stabat* de Pergolèſe. Les autres ont répondu, qu'il étoit difficile, & non pas impoſſible, de concilier avec l'expreſſion l'unité du deſſein dans un *Chant* régulier; que c'étoit là le problême de l'Art, réſolu cent fois par le génie; & que ce premier verſet du *Stabat*, où l'on ne trouvoit des diſparates que parce qu'on l'exécutoit mal, étoit, d'un bout à l'autre, l'expreſſion la plus ſublime d'une douleur profonde, mêlée de plaintes & de ſanglots. Le parti oppoſé au *Chant* ſuivi, à la période muſicale, a prétendu que les airs italiens les plus pathétiques, & dans leſquels le deſſein du *Chant* étoit le mieux rempli, n'étoient rien que *des madrigaux.* L'autre parti en a appelé aux *Chants* de madame Todi, au raviſſement que nous cauſoient les airs pathétiques & mélodieux qu'elle exécutoit dans nos concerts; ils ont demandé ſi la ſcène de l'*Alexandre dans l'Inde*, *Poro Donque Mori*, que le Public ne s'eſt jamais laſſé d'entendre & d'applaudir avec tranſport, étoit terminé par un madrigal; & ſi cet air, *Se il ciel mi divide*, manquoit ou d'unité dans le deſſein, ou d'analogie dans l'expreſſion? Ils ont demandé ſi l'air de l'*Olimpiade*, *Se cherca l'amico;*

si l'air du *Démophonte*, *Misero pargoletto*, étoient des madrigaux en paroles? & si jamais aucun compositeur en avoit fait des madrigaux en Musique? On a répondu que tous ces airs-là, & mille autres, n'étoient que de la Musique de pupitre. On a répliqué qu'ils avoient commencé par avoir au Théâtre les succès les plus éclatants. On a dit à cela que ce qui avoit paru le sublime de l'expression sur les théâtres d'Italie, & sur tous les théâtres de l'Europe, n'étoit pas digne de la scène françoise; qu'un chant développé ralentiroit trop l'action, & que *pour courir après elle*, il falloit qu'il s'interrompît. A quoi l'on a répondu encore, que, si le *Chant* devoit s'interrompre, ce n'étoit pas la peine qu'il commençât; qu'un dessein avorté ne faisoit que tromper l'oreille; que, lorsque l'action devoit courir, elle n'avoit besoin que d'une déclamation courante; mais que l'intérêt de l'action demandoit bien souvent que l'ame, affectée d'un sentiment, s'en occupât, & que la passion se repliât sur elle même; que dans la Tragédie l'action ne couroit pas toujours; que non seulement elle permettoit, mais qu'elle exigeoit, dans la scène, des développements qui en faisoient l'éloquence, & que c'étoit par là surtout que les grands poètes se distinguoient; que ces développements, loin d'affoiblir l'intérêt de la situation, ne le rendoient que plus sensible; & qu'en retrancher les nuances & les gradations, ce ne seroit pas abréger, ce seroit mutiler la scène; qu'il en étoit de l'expression musicale, comme de l'expression poétique; & qu'un sentiment développé par un beau *Chant*, dans toutes ses nuances & dans toutes ses gradations, en devenoit bien plus touchant; qu'à l'Opéra l'office du poète étoit d'esquisser le tableau, & que c'étoit au compositeur de remplir le dessein du poète; qu'ainsi, le précepte d'Horace, *semper ad eventum festinat*, avoit été mal entendu; qu'il falloit se hâter sans doute, mais quelquefois *se hâter lentement*, laisser à l'éloquence poétique, dans la Tragédie, & à l'éloquence musicale, dans l'Opéra, le temps d'employer ses moyens, & ne pas regarder comme perdus pour l'intérêt, les quatre ou cinq minutes, où dans l'air, par exemple, *Misero pargoletto*, un père exprime, par les accents les plus sensibles de la nature, sa tendresse pour son enfant, sa douleur, & son désespoir.

Cette querelle n'auroit jamais fini, si l'un des plus habiles compositeurs d'Italie ne fût venu la terminer, de la seule façon dont elle pouvoit l'être. Il a essayé de rendre notre Opéra chantant; & ses airs, où le *Chant* est aussi développé, aussi arrondi, aussi fidèle au rhythme & à l'unité du dessein que dans la Musique italienne, ont paru, même aux oreilles françoises, des modèles d'expression. Voilà, je crois, la question décidée; & les seuls airs *d'Oreste* & de *Pilade* dans l'*Iphigénie en Tauride* de M. *Piccini*, ont mieux résolu la difficulté, que cent brochures, pour & contre, n'auroient jamais pu l'éclaircir.

Vinci est regardé comme l'inventeur de la période musicale, c'est à dire, du *Chant* réduit à l'unité de dessein. Dans des vers faits à la louange de ce compositeur célèbre, voici la leçon qu'on a feint que *Polymnie* lui avoit donnée, lorsqu'il étoit encore enfant. Je ne cite ces vers que parce qu'ils rendent plus sensible la théorie de l'Art du *Chant*.

Lorsqu'à tes yeux la rose ou l'anémone
S'épanouït; quand les dons de Pomone,
Le doux raisin, la pêche au tein vermeil,
Sont colorés aux rayons du Soleil;
Tu crois jouïr de la simple nature:
Apprends, mon Fils, que la fleur, que le fruit,
Tient sa beauté d'une lente culture;
Que la Nature a d'abord tout produit
Négligemment, comme le fruit sauvage,
Comme la fleur des champs & des buissons;
Et que plus riche, & plus belle, & plus sage,
Elle doit tout à l'heureux esclavage
Où la tient l'Art, formé par ses leçons.
Oui, son disciple est devenu son maître:
En l'imitant, il sait la corriger;
Il suit ses pas, pour la mieux diriger;
Il rend meilleur tout ce qu'elle fait naître;
Et l'avertit de ne rien négliger.
Si tu veux voir la mélodie éclore,
Du laboureur écoute la chanson:
Elle ressemble au fruit de ce buisson,
A cette fleur pâle, simple, inodore,
Qui sous la faux tombe avec la moisson.
Je l'avois pris inculte à son aurore,
Ce fruit sauvage, & pour moi précieux
Je le cultive; il croît, il se colore:
Je le cultive; il s'embellit encore:
Le voilà mûr; il est délicieux.
Imite-moi. Sous un orme où l'on danse,
Tu vois souvent Philémon & Baucis
Sauter ensemble: un pas lourd, mais précis
Marque le nombre & note la cadence.
Ce mouvement, dans les sons de la voix,
A pour l'oreille un attrait qui l'enchante:
Dans les forêts, le sauvage qui chante,
Fidèle au rhythme, en observe les lois.
Tel est le *Chant*, même dès sa naissance:
Et garde-toi, par l'erreur aveuglé,
De lui donner un moment de licence;
Comme un pendule il doit être réglé,
Et la mesure en est l'ame & l'essence.
Ce n'est pas tout: suspendus à propos,
Ses mouvements sont mêlés de repos.
Ainsi, les sons, liés en période,
Auront leur cercle aussi bien que les mots,
Et, mon Enfant, laisse dire les sots:
Comme l'esprit, l'oreille a sa méthode.
On te dira qu'un style mutilé,
Dur, raboteux, dissonant, ampoulé,

A la nature eſt un *Chant* qui reſſemble ;
N'en crois jamais que l'oreille & l'inſtinct ;
Qui d'un *Chant* pur, analogue, & diſtinct,
A préféré la rondeur & l'enſemble.
Le grand problême & l'écueil de mon Art ;
C'eſt le motif, c'eſt ce coup de lumière,
Ce trait de feu, cette beauté première,
Que le génie obtient ſeul du haſard.
Un long travail peut donner tout le reſte :
Par des calculs on aura des accords,
Avec du bruit on remûra ... les corps ;
Mais la penſée eſt comme un don céleſte.
Je la réſerve à mes vrais favoris ;
Je te la donne, à toi que je chéris.
Un mal-adroit quelquefois la rencontre;
Mais il la gâte ou la laiſſe échaper.
L'eſprit, le goût, l'habileté, ſe montre
Dans le talent de la dèveloper.
D'un deſſein pur l'unité variée,
Un tour facile, élégant, arrondi,
Un eſſor libre & ſagement hardi,
Et la Nature avec l'Art mariée ;
Voilà le *Chant* par les dieux applaudi.

(*M.* MARMONTEL.)

* CHANTEUR, CHANTRE. *Synon.*

Chacun de ces deux termes énonce également un homme qui eſt chargé par état de chanter : mais on ne dit *Chanteur* que pour le chant profane, & l'on dit *Chantre* pour le chant d'égliſe.

Un *Chanteur* eſt donc un acteur de l'Opéra qui récite, exécute, joue les rôles, ou qui chante dans les chœurs des tragédies & des balets mis en Muſique.

Un *Chantre* eſt un eccléſiaſtique, ou un laïque revêtu dans ſes fonctions de l'habit eccléſiaſtique, appointé par un Chapitre pour chanter dans les offices, les récits, les chœurs de Muſique, *&c.* & même pour chanter le plain-chant. (*M.* DIDEROT.)

Chantre ſe dit encore figurément & poétiquement d'un poète : ainſi, on dit, le *Chantre* de la Thrace, pour dire Orphée ; le *Chantre* thébain, pour dire Pindare. On appelle auſſi figurément & poétiquement les roſſignols & autres oiſeaux, les *Chantres* des bois. (*Diction. de l'Acad.* 1762).

(N.) CHAPELLE, CHAPELLENIE. *Syn.*

Ces deux termes de Juriſprudence canonique ſont ſynonymes dans deux ſens différents.

Dans le premier ſens, ils expriment l'un & l'autre un édifice ſacré avec un autel où l'on dit la meſſe. Mais la *Chapelle* eſt une égliſe particulière, qui n'eſt ni cathédrale, ni collégiale, ni paroiſſiale, ni conventuelle ; édifice iſolé, entièrement détaché & ſéparé de toute autre égliſe : telle eſt, à Paris, rue S. Jâques, la *Chapelle* de S. Yves ; telle eſt, dans un château ou dans une maiſon particulière, la *Chapelle* domeſtique, autoriſée par l'Ordinaire pour la commodité du poſſeſſeur. La *Chapellenie* eſt une partie d'une plus grande égliſe, ayant ſon autel propre où l'on dit la meſſe : telle eſt, dans l'égliſe paroiſſiale de S. Sulpice de Paris, derrière le chœur, la *Chapellenie* de la Vierge, remarquable par ſa décoration en marbre & ſurtout par ſa belle coupole.

Cette diſtinction n'a guère lieu que dans le langage des canoniſtes ; car dans l'uſage ordinaire on déſigne les deux eſpèces par le nom de *Chapelle* ; la *Chapelle* S. Yves, la *Chapelle* de la Vierge, *&c.* Alors les canoniſtes qui ſe rapprochent du langage commun, donnent à la première eſpèce le nom de *Chapelle ſub dio*, parce que c'eſt un édifice iſolé ; & à la ſeconde, le nom de *Chapelle ſub tecto*, parce qu'elle eſt renfermée ſous le toit d'une plus grande égliſe dont elle fait partie.

C'eſt de cet uſage vulgaire, que naît entre les deux mots *Chapelle* & *Chapellenie* une nouvelle diſtinction dans leur ſynonymie, qui porte ſur un ſens tout différent.

Dans ce ſecond ſens, la *Chapelle* eſt l'édifice ſacré où ſe trouve un autel ſur lequel on dit la meſſe, ſoit *ſub dio*, ſoit *ſub tecto* : & la *Chapellenie* eſt le bénéfice attaché à la *Chapelle*, à la charge de certaines obligations. La plupart des *Chapelles* domeſtiques ſont ſans *Chapellenie*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CHARADE, ſ. f. Eſpèce de Logogryphe, qui conſiſte dans la ſimple diviſion d'un mot en deux ou pluſieurs parties, ſuivant l'ordre des ſyllabes, de manière que chaque partie ſoit un mot exprimant un ſens complet : & l'on propoſe alors de deviner le mot entier & ſes parties, en définiſſant ſucceſſivement chacune des parties & le Tout.

Quelquefois ces définitions ſont laconiques & myſtérieuſes, comme dans les exemples ſuivants :

Ma première ſe ſert de ma ſeconde pour manger mon tout. C'eſt *chiendent*, puiſqu'un *chien* ſe ſert de ſes *dents* pour manger du *chiendent*.

Quatre membres font tout mon bien ;
Mon dernier vaut mon Tout, & mon Tout ne vaut rien.

C'eſt *zéro*, compoſé de quatre lettres, dont la dernière *o* vaut *zéro* qui eſt le Tout ; & ce Tout ou *zéro* ne vaut rien.

D'autres fois les définitions ſe font d'une manière plus dèveloppée, mêlée, s'il ſe peut, de traits hiſtoriques, de moralités, de plaiſanterie, d'alluſions ingénieuſes, *&c.*

Les avares cachent mon premier ; les femmes cachent mon ſecond ; les ames foibles ſe cachent & tremblent à l'aſpect de mon Tout, qui répand quelquefois la déſolation dans les campagnes.

Les avares cachent leur *or* ; les femmes cachent leur *âge* : le tout eſt donc *orage*.

Chez nos aïeux preſque toujours
J'occupois le ſommet des plus hautes montagnes ;
Et là j'étois d'un grand ſecours :

Plus

Plus souvent aujourdhui j'habite les campagnes ;
Où je figure noblement ;
Et j'en fais à coup sûr le plus noble ornement.
Examine mon Tout & fais-en deux parties :
L'un est un animal très-subtil & gourmand,
Réjouissant par ses folies,
De doux maintien, maître en minauderies,
Traître surtout ; l'autre est un élément.

Le mot total est *château*, qui se divise en *chat* & *eau*.

On ne fait guère usage dans les *Charades* que des mots de deux syllabes masculines, comme *Chiendent*, *Charbon*, *Cordon*, *Château*, &c : ou des mots de trois syllabes, dont la dernière est féminine, comme *Orage*, qui vaut *or-age* ; *Preface*, qui vaut *pré-face* ; *Potage*, qui vaut *Pot-age* ou *Po-tage* ; &c. Mais qu'est-ce qui empêcheroit de couper en deux parties un mot de plusieurs syllabes, comme *Délié* en *dé-lié*, *Avantage* en *avant-age*, *Secrétaire* en *secret-aire*, &c ? Pourquoi même ne couperoit-on pas un mot en plus de deux parties ? *Tripotage*, par exemple, peut se couper en deux ; savoir, *Tri* (jeu) & *Potage*, ou *Tripot* & *Age* ; & en trois, *Tri* (jeu), *Po* (rivière), & *Tage* (rivière), ou bien *Tri-pot-age*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CHARGE, FARDEAU, FAIX (*Syn.*) La *Charge* est ce qu'on doit ou ce qu'on peut porter ; de là l'expression proverbiale qui dit, que la *Charge* d'un baudet n'est pas celle d'un éléphant. Le *Fardeau* est ce qu'on porte ; ainsi, l'on peut dire dans le sens figuré, que c'est risquer sa place que de se décharger totalement du *Fardeau* des affaires sur son subalterne. Le *Faix* joint à l'idée de ce qu'on porte celle d'une certaine impression sur ce qui porte ; voilà pourquoi l'on dit plier sous le *Faix*.

On dit de la *Charge*, qu'elle est forte ; du *Fardeau*, qu'il est lourd ; & du *Faix*, qu'il accable. (*L'abbé* GIRARD.)

Dans l'Encyclopédie (*III*. 197), M. Diderot a joint à ces trois mots, celui de *Poids*. Mais la manière même dont on en parle pour le distinguer des autres, est une preuve qu'il n'en est pas synonyme. *Charge*, *Fardeau*, & *Faix*, désignent également ce qui est porté ; c'est l'idée commune qui les rend également concrets & synonymes. *Poids* est un nom abstrait, synonyme à cet égard de *Gravité* & de *Pesanteur* ; & tous trois désignent abstraitement la qualité qui donne aux corps une tendance active vers le centre de la terre. *Voyez* PESANTEUR, POIDS, GRAVITÉ. *Syn.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CHARIENTISME, s. m. Ce mot vient du grec, χαριεντισμός, *venustatis affectatio* : R. χάρις, *venustas*. Le *Charientisme* est une espèce d'ironie (*Voyez*. IRONIE) agréable & délicate, dont le sel ne laisse pas d'être piquant. Exemple ;

L'empereur Charles-Quint avoit voulu faire croire que le soleil s'étoit arrêté pour lui donner le temps de rendre sa victoire sur les saxons plus complette à la journée de Muhlberg, en 1547 ; & ses flatteurs avoient osé l'écrire, comme en ayant été témoins. Henri II, roi de France, crut pouvoir, quelques années après, demander au duc d'Albe ce qui en étoit : « J'étois, répondit-il, si » occupé ce jour-là de ce qui se passoit sur la » terre, que je ne pris pas garde à ce qui se pas» soit dans le ciel ».

Cette réponse est un *Charientisme* très-délicat, qui, sous le voile d'une réponse en partie vraie & en partie vraisemblable, laisse percer finement la pensée du duc d'Albe, sans que l'on puisse toutefois la lui imputer ni lui en faire un crime.

L'auteur de l'*Encyclopédie littéraire* dit que le *Charientisme* est une figure, par laquelle on répond en termes modérés aux expressions d'un homme transporté d'une passion violente.

Dans ce cas, on déguise en effet sa véritable façon de penser, puisqu'il est dans la nature d'opposer la force à la force ; on prend un moyen plus délicat pour amener son homme au point où on le veut ; c'est donc toujours une ironie délicate, un *Charientisme*.

Vossius (*Partit. orat.* Lib. IV. Cap. X. §. 4.) réunit à peu près ces deux points de vue. CHARIENTISMUS *à lepore ac gratiâ nomen accepit : estque jocus cum amœnitate mordax ; vel, ut alii malunt, fit quum dura & aspera dicta gratiosis & mollibus verbis mitigantur & molliuntur.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CHARME, ENCHANTEMENT, SORT. *Synonymes.*

Le mot de *Charme* emporte dans sa signification, l'idée d'une force qui arrête les effets ordinaires & naturels des causes. Le mot d'*Enchantement* se dit proprement pour ce qui regarde l'illusion des sens. Le mot de *Sort* enferme particulièrement l'idée de quelque chose qui nuit ou qui trouble la raison. Ils marquent tous les trois dans le sens littéral l'effet d'une opération magique, que la Religion condanne, que la Politique suppose, & dont la Philosophie se moque.

Les vieux contes disent qu'il y a un *Charme* pour empêcher l'effet des armes, & rendre invulnérable : on lit dans les anciens romans, que la puissance des *Enchantements* faisoit subitement changer de mœurs, de conduite & de fortune : le peuple a cru & croit encore qu'on peut, par le moyen d'un *Sort*, altérer le tempérament & la santé, rendre même extravagant & furieux. Mais les gens de bon sens ne voient point d'autre *Charme* dans le monde, que le caprice des passions à l'égard de la raison, dont il suspend souvent les réflexions, & arrête les effets qu'elle devroit naturellement & nécessairement produire : ils ne connoissent pas non plus d'autre *Enchantement*, que la séduction qui

naît d'un goût dépravé & d'une imagination déréglée : ils savent aussi que tout ce qu'on attribue à un *Sort* malicieusement jeté, n'est que l'effet, ou d'une mauvaise constitution, ou d'une application physique de certaines choses capables de déranger l'économie de la circulation du sang, & par conséquent propres à nuire à la santé & à bouleverser les fonctions de l'ame. (*L'abbé* GIRARD.)

* CHASTETÉ, CONTINENCE. *Synonymes.* (¶ Deux termes également relatifs à l'usage des plaisirs de la chair; mais avec des différences bien marquées.

La *Chasteté* est une vertu morale, qui prescrit des règles à l'usage de ces plaisirs : la *Continence* est une autre vertu, qui en interdit absolument l'usage. La *Chasteté* étend ses vûes sur tout ce qui peut être relatif à l'objet qu'elle se propose de régler; pensées, discours, lectures, attitudes, gestes, choix des aliments, des occupations, des sociétés, du genre de vie par rapport au tempérament, *&c.* La *Continence* n'envisage que la privation actuelle des plaisirs de la chair.) (*M.* BEAUSÉE.)

Tel est *chaste* qui n'est pas *continent*; & réciproquement, tel est *continent* qui n'est pas *chaste*. La *Chasteté* est de tous les temps, de tous les âges, & de tous les états : la *Continence* n'est que du célibat.

L'âge rend les vieillards nécessairement *continents*; il est rare qu'il les rende *chastes*. (*M.* DIDEROT.)

(N.) CHÂTIER, PUNIR. *Synonymes.*

On *châtie* celui qui a fait une faute, afin de l'empécher d'y retomber; on veut le rendre meilleur. On *punit* celui qui a fait un crime, pour le lui faire expier; on veut qu'il serve d'exemple.

Les pères *châtient* leurs enfants. Les Juges font *punir* les malfaiteurs.

Il faut *châtier* rarement, & *punir* fréquemment.

Le *Châtiment* dit une correction; mais la *Punition* ne dit précisément qu'une mortification faite à celui que l'on *punit*.

Il est essenciel, pour bien corriger, que le *Châtiment* ne soit ni ne paroisse être l'effet de la mauvaise humeur. La justice demande que la *Punition* soit rigoureuse, lorsque le crime est énorme.

Dieu nous *châtie* en père pendant le cours de cette vie mortelle, pour ne pas nous *punir* en juge pendant une éternité.

Le mot de *Châtier* porte toujours avec lui une idée de subordination, qui marque l'autorité ou la supériorité de celui qui *châtie*, sur celui qui est *châtié*. Mais le mot de *Punir* n'enferme point cette idée dans sa signification. On n'est pas toujours *puni* par ses supérieurs; on l'est quelquefois par ses égaux, par soi-même, par ses inférieurs, par le seul évènement des choses, par le hasard, ou par les suites mêmes de la faute qu'on a commise.

Les parents que la tendresse empêche de *châtier* leurs enfants, sont souvent *punis* de leur folle amitié, par l'ingratitude & le mauvais naturel de ces mêmes enfants.

Il n'est pas d'un bon maître de *châtier* son élève pour toutes les fautes qu'il fait; parce que les *Châtiments* trop fréquents contribuent moins à corriger du vice, qu'à dégoûter de la vertu. La conservation de la société étant le motif de la *Punition* des crimes, la justice humaine ne doit punir que ceux qui la dérangent ou qui tendent à sa ruine.

Il est du devoir des ecclésiastiques de travailler à l'extirpation du vice par la voie de l'exhortation & de l'exemple; mais ce n'est point à eux à *châtier*, encore moins à *punir* le pécheur. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) CHÉTIF; MAUVAIS. *Synonymes.*

Le premier de ces mots commence à vieillir; il n'est plus d'un usage fort fréquent; il n'est pas néanmoins tout à fait suranné, & il trouve encore des places où il figure; nous pouvons donc le caractériser, sans craindre de rien faire hors de propos. Quant au second mot : il n'est pas pris ici dans toutes ses significations; il n'est pris que dans celle qui le rend synonyme au premier; je veux dire, pour marquer uniquement une sorte d'inaptitude à être avantageusement placé, ou mis en usage.

L'inutilité ou le peu de valeur rendent une chose *chétive* : les défauts & la perte de son crédit la rendent *mauvaise*. De là vient qu'on dit dans le style mystique, que nous sommes de *chétives* créatures, pour marquer que nous ne sommes rien à l'égard de Dieu, ou qu'il n'a pas besoin de nos services; & qu'on appelle *mauvais* chrétien, celui qui manque de foi, ou qui a perdu par le péché la grâce du baptême.

Un *chétif*, sujet est celui qui, n'étant propre à rien, ne peut rendre aucun service dans la république. Un *mauvais* sujet est celui qui, se laissant aller à un penchant vicieux, ne veut pas travailler au bien.

Qui est *chétif*, est méprisable & devient le rebut de tout le monde. Qui est *mauvais*, est condannable, & s'attire la haine des honnêtes gens.

En fait de choses d'usage, comme étoffes, linges & semblables, le terme de *Chétif* enchérit sur celui de *Mauvais*. Ce qui est usé, mais qu'on peut encore porter au besoin, est *mauvais*; ce qui ne peut plus servir & ne sauroit être mis honnêtement, est *chétif*.

Un *mauvais* habit n'est pas toujours la marque du peu de bien. Il y a quelquefois sous un *chétif* haillon plus d'orgueil que sous l'or & sous la pourpre. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) CHEVILLE, s. f. Dans un sens figuré, on appelle *Cheville*, tout ce qui est mis dans un vers sans

néceſſité pour le ſens, & uniquement pour les beſoins de la rime ou de la meſure.

Sabine, dans l'*Horace* de P. Corneille (*Act.* II. *ſc.* vj.) répond à Curiace :

Non, non, mon Frère, non, je ne viens en ce lieu,
Que pour vous embraſſer & pour vous dire Adieu.

» Ces trois *non*, dit Voltaire, & *en ce lieu* » font un mauvais effet. On ſent que le *lieu* » eſt pour la rime ; & les *non* redoublés, pour le » vers. Ces négligences, ſi pardonnables dans un « bel ouvrage, ſont remarquées aujourdhui. Mais » ces termes *en ce lieu*, *en ces lieux*, ceſſent d'être » une expreſſion oiſeuſe, une *Cheville*, quand ils » ſignifient qu'on doit être en ce lieu plus tôt qu'ailleurs. «

Dans le *Polyeucte* du même poète (*Act.* III. *ſc.* ij.)

Je ne puis y penſer ſans frémir à l'inſtant,
Et crains de faire un crime en vous le racontant.

» On ne peut remarquer avec trop d'attention, » dit encore Voltaire, ces mots inutiles que la » rime arrache. *Sans frémir* dit tout ; *à l'inſtant* eſt ce qu'on appelle *Cheville*. »

L'auteur de l'*Encyclopédie littéraire* dit, comme la plupart de ceux qui en ont parlé, qu'une *Cheville* eſt une épithète inutile, & qu'on n'emploie que pour completter la meſure d'un vers ou pour la rime, mais qui n'ajoûte rien à l'image & à la penſée. L'épithète inutile eſt ſans contredit une *Cheville* ; mais toute *Cheville* n'eſt pas une épithète : peut-on en effet donner le nom d'épithète à aucune des trois *Chevilles* qui viennent d'être cenſurées par Voltaire ?

L'Encyclopédiſte littéraire veut donner un exemple d'une *Cheville*, employée uniquement pour la rime ; & il cite ces vers de Deſpréaux (*Art. poet.* III. 163.)

Là pour nous enchanter tout eſt mis en uſage ;
Tout prend un corps, une ame, un eſprit, *un viſage*.

Le choix de l'exemple me paroît doublement malheureux. 1°. *Un viſage* n'eſt pas une épithète, puiſque ce n'eſt ni un adjectif ni l'équivalent d'un adjectif : ainſi, ce choix dépoſe contre la juſteſſe de la définition. 2°. *Un viſage* n'eſt point du tout inutile à la penſée de l'auteur : *VISAGE ſe prend pour l'air du viſage ; & PHYSIONOMIE ſe prend plus ordinairement pour l'air, les traits du viſage*, ſelon le Dict. de l'Acad. (1762) : or une phyſionomie décidée n'eſt pas une choſe inutile à obſerver dans l'homme, parce que ſa phyſionomie eſt aſſez communément un ſigne caractériſtique de ſon intérieur ; & il en eſt de même dans un poème épique : tout doit être caractériſé d'une manière aſſortie au but & au plan de l'uſage. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) CHIFFRE, ſ. m. Il ſe dit de certains caractères inconnus, déguiſés ou variés, dont on ſe ſert pour écrire des choſes ſecrètes, & qui ne peuvent être entendus que par ceux qui en ont la clef. On en a fait un art particulier, qu'on appelle *Cryptographie*, *Polygraphie*, ou *Stéganographie*, qui paroît n'avoir été que peu connu des anciens.

Il y a apparence que la dénomination de *Chiffre* & le verbe *Déchiffrer* qui y répond en ce ſens, viennent de ce que ceux qui ont cherché les premiers, du moins parmi nous, à écrire en *Chiffres*, ſe ſont ſervis de ceux de l'Arithmétique ; & de ce qu'ils ſont ordinairement employés pour cela, étant d'un côté des caractères très-connus, & de l'autre, étant très-différents des caractères ordinaires de l'Alphabet. D'ailleurs tous les étymologiſtes s'accordent aſſez à tirer le nom *Chiffre* de l'hébreu ספר (*Sapher* ou *Saphr*) qui ſignifie également *nombre*, *annonce*, *récit*, *livre*, *lettre*.

Le Sieur Guillet de la Guilletière, dans un livre intitulé *Lacédémone ancienne & nouvelle*, prétend que les anciens lacédémoniens ont été les inventeurs de l'art d'écrire en *Chiffres*. Leurs Scytales furent, ſelon lui, comme l'ébauche de cet art myſtérieux : c'étoient deux rouleaux de bois, d'une longueur & d'une épaiſſeur égale ; les éphores en gardoient un, & l'autre étoit pour le Général d'armée qui marchoit contre l'ennemi. Lorſque ces magiſtrats lui vouloient envoyer des ordres ſecrets, ils prenoient une bande de parchemin étroite & longue, qu'ils rouloient exactement autour de la Scytale qu'ils s'étoient réſervée ; ils écrivoient alors deſſus leurs intentions ; & ce qu'ils avoient écrit formoit un ſens parfait & ſuivi, tant que la bande de parchemin étoit appliquée ſur le rouleau : mais dès qu'on la dèvelopoit, l'écriture étoit tronquée & les mots ſans liaiſon ; & il n'y avoit que leur Général qui pût en trouver la ſuite & le ſens, en ajuſtant la bande ſur la Scytale ou rouleau ſemblable qu'il avoit.

Ce n'étoit point là l'art d'écrire en *Chiffres*, puiſque les lacédémoniens ne cachoient leur ſecret qu'en déchiquetant, pour ainſi dire, leur écriture ſur différentes parties du rouleau : cette manière appartient néanmoins à la Cryptographie ou Stéganographie, qui eſt l'art d'écrire en cachant ſon ſecret, pour ne le laiſſer deviner qu'à celui à qui on en confie la clef.

Polybe raconte qu'Enée le tacticien fit, il y a environ deux-mille ans, une collection de vingt manières différentes, qu'il avoit inventées ou dont on s'étoit ſervi juſqu'alors, pour écrire de façon qu'il n'y eût que celui qui en avoit le ſecret qui pût y comprendre quelque choſe.

Mais perſonne n'avoit donné des règles de cet art avant Jean Trithème, abbé de Spanheim, qui mourut au commencement du XVI. ſiècle. Il avoit compoſé ſur ce ſujet ſix livres de la *Polygraphie* (*Voyez* ce mot), & un grand ouvrage de la *Stéganographie* (*Voyez* ce mot), dont les termes techniques & myſtérieux firent penſer à un nommé Boville, que cet ouvrage ne renfermoit que des myſtères diaboliques ; & c'eſt ſur ce principe que pluſieurs auteurs, & entre autres Poſſevin, ont écrit que la Stéga-

nographie étoit pleine de magie. Prèvenu de ces imputations dictées par l'ignorance, l'électeur palatin, Frédéric II, fit brûler, par une vaine superstition, l'original de cette Stéganographie, qu'il avoit dans sa bibliothèque. Mais plusieurs auteurs célèbres & moins crédules, tels que Vigenère & d'autres, ont justifié l'abbé Trithème. Le plus illustre de ses défenseurs fut un duc de Lunebourg, dont la *Cryptographie* fut imprimée en 1624, *in folio*; & Naudé dit que ce prince a si bien éclairci toutes les obscurités de Trithème, & si heureusement mis au jour tous ses prétendus mystères, qu'il a pleinement satisfait la curiosité d'une infinité de gens qui souhaitoient de savoir ce que c'étoit que cet art prétendu magique.

Caramuel donna aussi, dans le même dessein, une *Stéganographie* en 1635. Le P. Gaspard Schot, jésuite allemand, & un autre allemand, nommé Wolfang-Ernest Heidel, ont aussi donné de pareils Traités.

Jean-Baptiste Porta, gentilhomme napolitain, mort à peu près dans le même temps que Trithème, a fait un ouvrage *De occultis litterarum notis*, réimprimé à Strasbourg en 1606, avec des augmentations. Il y donne plus de 180 manières de cacher sa pensée en l'écrivant; & il en laisse encore une infinité d'autres à deviner, & qu'il est aisé d'inventer sur celles qu'il propose. Ainsi, il a surpassé de beaucoup tout ce qu'avoit fait Trithème sur ce point, soit par sa diligence & son exactitude, soit par son abondance & sa diversité, soit enfin par sa netteté & par sa méthode.

Le Chancelier Bacon a parlé de cet art dans son ouvrage *De dignitate & augmentis scientiarum* (Lib. VI. Cap. *j*.). On trouve aussi des exemples de plusieurs manières de Stéganographie dans les *Récréations mathématiques d'Ozanam.*

On distingue le *Chiffre* à simple clef, & le *Chiffre* à double clef. Le *Chiffre* à simple clef, est celui où l'on se sert toujours d'une même figure pour signifier une même lettre; ce qui se peut deviner aisément avec quelque application. Le *Chiffre* à double clef, est celui où l'on change d'alphabet à chaque mot, ou à chaque ligne, ou à chaque phrase complette, ou de deux en deux mots, de trois en trois mots, *&c*, en se servant successivement de deux, de trois, ou d'un plus ou moins grand nombre d'alphabets, & recommençant ensuite à se servir des mêmes dans le même ordre ou dans un ordre différent: c'est encore un *Chiffre* à double clef, quand on emploie dans ce qu'on écrit des mots sans signification.

Mais une autre manière plus simple & indéchiffrable, est de convenir de quelque livre de pareille & même édition; & trois chiffres numéraux font la clef: le premier marque la page du livre, le second en désigne la ligne, & le troisième indique le mot dont on doit se servir. Cette manière d'écrire & de lire ne peut être connue que de ceux qui savent certainement quelle est l'édition du livre dont on se sert; d'autant plus que le même mot se trouvant en diverses pages du livre, il est presque toujours désigné par différents nombres: rarement le même revient-il pour signifier le même mot. Il y a, outre cela, les encres secrettes, qui peuvent être aussi variées que les *chiffres*. *Voyez* DÉCHIFFRER. (*Cet article a été composé de plusieurs répandus dans l'Encyclopédie, & des additions de M.* BEAUZÉE.)

(N.) CHLEUASME. f. m. Nom grec, donné par les anciens rhéteurs à une espèce d'Ironie. Χλευασμὸς, *illusio;* de χλεύη, *risus.* C'est proprement l'Ironie, par laquelle on paroît se charger de ce qui tombe directement sur l'adversaire; ou par laquelle au contraire on paroît attribuer à l'adversaire ce qui, au lieu de lui convenir, convient uniquement ou à nous ou à celui pour qui nous parlons.

Nous trouvons dans Virgile (*Æn.* X. 90.) un *Chleuasme* de la première espèce dans ces paroles de Junon contre Vénus:

. . . Quæ causa fuit consurgere in arma
Europamque Asiamque, & fœdera solvere furto?
Me duce dardanius Spartam expugnavit adulter?
Aut ego tela dedi, fovive cupidine bella?

» Quelle est la cause qui a fait courir aux armes » l'Europe & l'Asie, & qui a fait rompre les traités » par un rapt? Est-ce sous ma direction que l'a» dultère troyen s'est emparé de Sparte? Est-ce » moi qui lui ai fourni des armes, ou qui ai allu» mé la guerre par les feux de l'amour? «

Il y a (*ib.* XI. 383.) un *Chleuasme* de la seconde espèce dans ce discours de Turnus à Drancès:

Proinde tona eloquio (solitum tibi), meque timoris
Argue tu, Drance; tot quando stragis acervos
Teucrorum tua dextra dedit, passimque tropæis
Insignis agros.

» Fais donc tonner ta voix, Drancès, selon ta » coutume, & accuse-moi de lâcheté; toi dont la » main a massacré tant de monceaux de troyens, » & qui couvres de toutes parts nos campagnes de » trophées honorables. « (*M.* BEAUZÉE.)

CHŒUR, f. m. (*Belles-Lettres*), dans la Poésie dramatique, signifie un ou plusieurs *acteurs* qui sont supposés spectateurs de la pièce, mais qui témoignent de temps en temps la part qu'ils prennent à l'action par des discours qui y sont liés, sans pourtant en faire une partie essencielle.

M. Dacier observe, après Horace, que la Tragédie n'étoit dans son origine qu'un *Chœur*, qui chantoit des Dithyrambes en l'honneur de Bacchus, sans autres acteurs qui déclamassent. Thespis, pour soulager le *Chœur*, ajouta un acteur qui récitoit les aventures de quelque héros. A ce personnage unique Eschyle en ajouta un second, & diminua les chants pour donner plus d'étendue au dialogue.

On nomma *Épisodes*, ce que nous appelons

aujourdhui *Actes*, & qui ſe trouvoit renfermé entre les chants du *Chœur*. *Voyez* Episode & Acte.

Mais quand la Tragédie eut commencé à prendre une meilleure forme, ces récits ou épiſodes, qui n'avoient d'abord été imaginés que comme un acceſſoire pour laiſſer repoſer le *Chœur*, devinrent eux-mêmes la partie principale du Poème dramatique, dont à ſon tour le *Chœur* ne fut plus que l'acceſſoire : mais ces chants qui étoient auparavant pris de ſujets différents du récit, y furent ramenés ; ce qui contribua beaucoup à l'unité du ſpectacle.

Le *Chœur* devint même partie intéreſſée dans l'action, quoique d'une manière plus éloignée que les perſonnages qui y concouroient: ils rendoient la Tragédie plus régulière & plus variée ; plus régulière, en ce que chez les anciens le lieu de la ſcène étoit toujours le devant d'un temple, d'un palais, ou quelque autre endroit public : & l'action ſe paſſant entre les premières perſonnes de l'État, la vraiſemblance exigeoit qu'elle eût beaucoup de témoins, qu'elle intéreſsât tout un peuple ; & ces témoins formoient le *Chœur*. De plus, il n'eſt pas naturel que des gens intéreſſés à l'action, & qui en attendent l'iſſue avec impatience, reſtent toujours ſans rien dire : la raiſon veut au contraire qu'ils s'entretiennent de ce qui vient de ſe paſſer, de ce qu'ils ont à craindre ou à eſpérer, lorſque les principaux perſonnages en ceſſant d'agir leur en donnent le loiſir ; & c'eſt auſſi ce qui faiſoit la matière des chants du *Chœur*. Ils contribuoient encore à la variété du ſpectacle par la Muſique & l'harmonie, par les danſes, *&c.* ils en augmentoient la pompe par le nombre des acteurs, la magnificence & la diverſité de leurs habits, & l'utilité par les inſtructions qu'ils donnoient aux ſpectateurs ; uſage auquel ils étoient particulièrement deſtinés, comme le remarque Horace dans ſon Art poétique.

Le *Chœur*, ainſi incorporé à l'action, parloit quelquefois dans les ſcènes par la bouche de ſon chef, qu'on appeloit *Choryphée :* dans les intermèdes il donnoit le ton au reſte du *Chœur*, qui rempliſſoit par ſes chants tout le temps que les acteurs n'étoient point ſur la ſcène ; ce qui augmentoit la vraiſemblance & la continuïté de l'action. Outre ces chants qui marquoient la diviſion des actes, les perſonnages du *Chœur* accompagnoient quelquefois les plaintes & les regrets des acteurs ſur des accidents funeſtes arrivés dans le cours d'un acte ; rapport fondé ſur l'intérêt qu'un peuple prend ou doit prendre aux malheurs de ſon prince. Par ce moyen le théâtre ne demeuroit jamais vide, & le *Chœur* n'y pouvoit être regardé comme un perſonnage inutile.

On regarde comme une faute dans quelques pièces d'Euripide, de ce que les chants du *Chœur* ſont entièrement détachés de l'action, comme iſolés, & ne naiſſent point du fond du ſujet. D'autres poètes, pour s'épargner la peine de compoſer des *Chœurs* & de les aſſortir aux principaux évènements de la pièce, ſe ſont contentés d'y inſérer des Odes morales qui n'y avoient point de rapport; toutes choſes contraires au but & à la fonction des *Chœurs :* tels ſont ceux qu'on trouve dans les pièces de nos anciens tragiques, Garnier, Jodelle, *&c.* qui par ces tirades de ſentences prétendoient imiter les grecs, ſans faire attention que ceux-ci n'avoient pas uniquement imaginé le *Chœur* pour débiter froidement des ſentences.

Dans la Tragédie moderne on a ſupprimé les *Chœurs*, ſi nous en exceptons l'*Athalie* & l'*Eſther* de Racine : les violons y ſuppléent. M. Dacier blâme ce dernier uſage, qui ôte à la Tragédie une partie de ſon luſtre : il trouve ridicule que l'action tragique ſoit coupée & ſuſpendue par des ſonates de muſique inſtrumentale ; & que les ſpectateurs, qui ſont ſuppoſés émus par la repréſentation, tombent dans un calme ſoudain, & faſſent diverſion avec l'agitation que la pièce leur a laiſſée dans l'ame, pour s'amuſer d'une gavotte. Il croit que le rétabliſſement des *Chœurs* ſeroit néceſſaire, non ſeulement pour l'embelliſſement & la régularité du ſpectacle, mais encore parce qu'une de ſes plus utiles fonctions chez les anciens étoit de rectifier, par des réflexions qui reſpiroient la ſageſſe & la vertu, ce que l'emportement des paſſions arrachoit aux acteurs de trop fort ou de moins exact ; ce qui ſeroit aſſez ſouvent néceſſaire parmi les modernes. (*L'abbé* Mallet.)

Les principales raiſons qu'on apporte pour juſtifier la ſuppreſſion des *Chœurs*, ſont que bien des choſes doivent ſe dire & ſe paſſer en ſecret, qui forment les ſcènes les plus belles & les plus touchantes, dont on ſe prive dès que le lieu de la ſcène eſt public, & que rien ne s'y dit qu'en préſence de beaucoup de témoins ; que ce *Chœur*, qui ne déſemparoit pas du théâtre des anciens, ſeroit quelquefois ſur le nôtre un perſonnage fort incommode : & ces raiſons ſont très-fortes, eu égard à la conſtitution des tragédies modernes.

M. Dacier obſerve encore que dans l'ancienne Comédie il y avoit un *Chœur* que l'on nommoit *Grex ;* que ce n'étoit d'abord qu'un perſonnage qui parloit dans les entr'actes ; qu'on y en ajouta ſucceſſivement deux, puis trois, & enfin tant, que ces comédies anciennes n'étoient preſque qu'un *Chœur* perpétuel qui faiſoit aux ſpectateurs des leçons de vertu. Mais les poètes ne ſe continrent pas toujours dans ces bornes ; & les perſonnages ſatyriques qu'ils introduiſirent dans les *Chœurs*, occaſionnèrent leur ſuppreſſion dans la Comédie nouvelle. *Voyez* Comédie.

Donner le Chœur, c'étoit, chez les grecs, acheter la pièce d'un poète, & faire les frais de la repréſentation. Celui qui faiſoit cette dépenſe s'appeloit à Athènes *Chorège*. On confioit ce ſoin à l'archonte, & chez les romains aux édiles. *Diſſert. de* M. l'abbé Vatri. *Mém. de l'Acad. des Belles-Lettres, tome VIII. Nous allons tranſcrire un nouvel article de M. Marmontel ſur le même objet.*

Chœur. *Belles - Lettres. Poésie dramatique.* Si l'on en croit les admirateurs de l'Antiquité, la Tragédie a fait une perte considérable en renonçant à l'usage du *Chœur*. Mais, 1°. sur le théâtre ancien il étoit souvent déplacé: 2°. lors même qu'il y étoit employé le plus à propos, ses inconvénients balançoient au moins ses avantages: 3°. quand même il seroit vrai qu'il convenoit au genre de la Tragédie ancienne, il n'en seroit pas moins incompatible avec le systême, tout différent, de la Tragédie moderne, & avec la nouvelle forme de nos théâtres.

D'abord le *Chœur* étant devenu, d'acteur principal qu'il étoit sur le chariot de Thespis, un personnage subalterne, un simple confident de la scène tragique, on se fit une habitude de l'y voir; cette habitude le mit en possession du théâtre: le *Chœur* chantoit, les grecs vouloient de la musique: le *Chœur* représentoit le peuple, & le peuple aimoit à se voir dans la confidence des Grands: le *Chœur* faisoit décoration, & on l'employoit à remplir le vide d'un théâtre immense.

Rien de plus convenable, de plus touchant, & de plus beau que de voir, dans la Tragédie des *Perses*, les vieillards choisis par Xerxès pour gouverner en son absence, attendre, avec inquiétude, le succès de la bataille de Salamines; environner le courier qui en porte la nouvelle; interrompre par des cris le récit de ce grand désastre.

Rien de plus terrible que le *Chœur* des *Euménides* dans la Tragédie de ce nom: on dit que l'effroi qu'il causa fut tel, que dans l'amphithéâtre les femmes enceintes avortèrent. Depuis cet accident, le *Chœur*, qui étoit composé de cinquante personnes, fut réduit à quinze, & puis à douze, moins, à la vérité, pour affoiblir l'impression du spectacle, que pour en diminuer les frais.

Rien de plus naturel & de plus pathétique, que d'entendre, dans la Tragédie d'*Œdipe*, ce roi environné des enfants des thébains, conduits par le grand-prêtre, ouvrir la scène par ces mots: « Infortunés enfants, tendre race de l'antique » Cadmus, quel sujet de tristesse vous rassemble » en ces lieux? que veulent dire ces bandelettes, » ces branches, ces symboles des suppliants? .... » Quelle crainte, quelle calamité, quel malheur » présent ou futur vous réunit aux pieds des autels? » Parlez, me voici prêt à vous secourir: je serois » insensible, si je n'étois ému d'un spectacle si touchant ».

Et le prêtre lui répondre: « Vous voyez, grand » Roi, cette troupe inclinée aux pieds de nos » autels. Voici des enfants qui se soutiennent à » peine, des sacrificateurs courbés sous le poids » des années, & des jeunes hommes choisis. Pour » moi, je suis le grand-prêtre du souverain des » dieux. Le reste du peuple orné de couronnes est » dispersé dans la place; les uns entourent les » temples de Jupiter & de Pallas; les autres sont » autour des autels d'Apollon sur le bord du fleuve. » La cause d'une si vive douleur ne vous est pas » inconnue. Hélas! Thèbes, presque ensevelie dans » un océan de maux, peut à peine lever la tête au » dessus des abymes profonds qui l'environnent. » Déja la terre a vu périr les moissons naissantes, » & les tendres troupeaux. Les enfants expirent » dans le sein de leurs mères. Un dieu ennemi, » un feu dévorant, une peste cruelle ravage la » ville & enlève les habitants. Le noir Pluton, » enrichi de nos pertes, se rit de nos gémissements » & de nos pleurs. Tournés vers les autels de votre » palais, nous vous invoquons, sinon comme un » dieu, du moins comme le plus grand des hommes, » seul capable de soulager nos maux & d'appaiser » la colère du Ciel ».

Quelquefois aussi un dialogue plus pressé du *Chœur* avec le personnage en action, étoit naturel & touchant, comme on le voit dans *Philoctète*.

Mais s'il y a dans le théâtre grec quelques exemples de cet heureux emploi du *Chœur*, combien de fois ne l'y voit-on pas inutile, oiseux, importun, & contre toute vraisemblance? Quelle apparence que Phèdre confie sa honte aux femmes de Trézène? De quel secours est à l'innocence d'Hippolyte ce *Chœur* de femmes, ce témoin muet, qui le voyant condanné par son père, se contente de faire cette froide réflexion? « Qui des mortels peut-on appeler » heureux, quand on voit la fortune de nos rois » sujette à une si triste révolution »? Quoi de plus froid encore & de plus à contretemps, que cette première partie du *Chœur* qui suit la scène où Phèdre a pris la résolution de mourir.

« Que ne suis-je sur un rocher èlevé, & changé » en oiseau! à la faveur de mes aîles je passerois » sur la mer Adriatique, & sur les rives du Pô, » où les infortunées sœurs de Phaéton répandent » des larmes d'ambre.

» J'irois aux riches jardins des Hespérides, nym» phes dont la douce voix charme les oreilles, » dans ces climats où Neptune ne laisse plus le » passage libre aux nautonniers: car il a pour » terme le ciel soutenu par Atlas. Là coulent tou» jours du palais de Jupiter les bienheureuses sour» ces de l'ambroisie. Là un terrein toujours fécond » en célestes richesses, produit ce qui fait la félicité » des dieux ».

Il s'agit bien de passer sur les rives du Pô ou dans le jardin des Hespérides! Il s'agit de secourir Phèdre réduite au désespoir, ou de sauver l'innocent Hippolyte.

En pareil cas notre vieux poète Hardi faisoit dire au *Chœur*, se parlant à lui-même.

O couards! ô chétifs! ô lâches que nous sommes!
Indignes de tenir un rang parmi les hommes!
Endurer, Spectateurs, tel opprobre commis!

Les deux grands inconvénients de l'usage continuel du *Chœur*, dans la Tragédie ancienne, étoient, l'un d'exiger nécessairement pour le lieu de la scène un endroit public, comme un temple, un portique, une place, où le peuple fût censé pouvoir accourir;

l'autre, de rendre indispensable, par sa présence, l'unité de lieu & de temps; & de là une gêne continuelle dans le choix des sujets & dans la disposition de la fable, ou une foule d'invraisemblances dans la composition & dans l'exécution. *Voyez* ENTR'ACTE, UNITÉ.

Ce qu'il eût fallu faire du *Chœur*, sur le théâtre ancien, pour l'employer avec avantage, c'eût été de l'introduire toutes les fois qu'il auroit pu contribuer au pathétique ou à la pompe du spectacle, & de s'en délivrer toutes les fois qu'il étoit déplacé, inutile, ou génant.

Mais si par la nature de l'action théâtrale, qui étoit communément une calamité publique ou du moins quelque évènement qui ne pouvoit être caché, une foule de confidents y pouvoient être mis en scène; si la simplicité de la fable, la pompe du spectacle, & la nécessité de remplir un théâtre immense, qui sans cela auroit paru désert, demandoient quelquefois la présence du *Chœur*: il n'en est pas de même dans un genre de Tragédie où ce n'est plus, ni un arrêt de la destinée, ni un oracle, ni la volonté d'un dieu qui conduit l'action théâtrale & qui produit l'évènement; mais le jeu des passions humaines, qui, dans leurs mouvements intimes & cachés, ont peu de confidents & souffriroient peu de témoins.

Quoiqu'il ne soit pas vrai, comme on l'a dit, que la Tragédie fût un spectacle religieux chez les grecs; il est vrai du moins que les opinions religieuses s'y méloient sans cesse, ainsi que les cérémonies du culte: & c'est ce qui rendoit majestueuse pour eux, cette espèce de procession du *Chœur*, qui sur trois files se promenoit en cadence, dans l'intervalle des scènes, tournant à gauche, & puis à droite, chantant la strophe & l'antistrophe, puis s'arrêtant & chantant l'épode, le tout pour exprimer, dit-on, les mouvements du ciel & l'immobilité de la terre. Mais certainement rien de semblable ne convient au théâtre de Cinna, de Britannicus, de Zaïre.

Nos premiers poètes tragiques, en imitant les grecs, ne manquèrent pas d'adopter le *Chœur*; & jusqu'au temps de Hardi, le *Chœur* étoit chanté. Cet accord des voix étoit connu sur nos premiers théâtres dans ce qu'on appeloit *Mystères* : le Père éternel parloit à trois voix, un dessus, une haute-contre, & une basse, à l'unisson. Hardi se réduisit à faire parler le *Chœur* par l'organe d'un coryphée : dans le Coriolan de ce poète, le *Chœur* dialogue avec le sénat, & dit de suite jusqu'à quarante vers. Dès lors il ne fut plus question du *Chœur* en intermède, jusqu'à l'*Athalie* de Racine, pièce unique dans son genre & absolument hors de pair.

M. de Voltaire, dans son *Œdipe*, a voulu mettre le *Chœur* en scène : jamais il ne fut mieux placé ; & l'extrême difficulté de l'exécution l'a cependant fait supprimer. Depuis, on s'est borné, comme Hardi, lorsque l'action exige une assemblée, à faire parler un ou deux personnages au nom de tous; c'est la seule espèce de *Chœur* qu'admet la scène françoise; & dans les sujets mêmes, soit anciens, soit modernes, dont le spectacle demande le plus de pompe & d'appareil, comme les deux *Iphigénies*, *Mahomet*, & *Sémiramis*, un théâtre où l'action se passe immédiatement sous nos yeux, rend presque impossible le concert & l'accord d'une multitude assemblée qui parleroit en même temps. Il est vrai qu'en le faisant chanter comme les grecs, la difficulté seroit moindre; mais le chant du *Chœur* entremélé avec une déclamation simple, fera toujours pour nos oreilles une disparate & une invraisemblance, qui, dans le genre sérieux & grave, nuiroit trop à l'illusion.

Dans ce qu'on appelle chez les grecs la Comédie ancienne, comme ce n'étoit communément qu'une satyre politique, le *Chœur* étoit très-bien placé: il représentoit le peuple, ou une classe de citoyens, tantôt allégoriquement, comme dans les *Oiseaux* & dans les *Guêpes;* tantôt au naturel, comme dans les *Acharniens*, les *Harangueuses*, les *Chevaliers;* & le poète l'employoit ou à faire la satyre de la république, ou à sa propre défense & à son apologie. C'est ainsi que dans les *Acharniens*, le *Chœur*, traitant le peuple d'enfant & de dupe, lui reproche son imbécillité à se laisser séduire par des louanges, tandis, qu'Aristophane a seul osé lui dire la vérité en plein théâtre au péril de sa vie. « Laissez-le » faire, ajoûte le *Chœur*, il n'a eu en vûe que le » bien, & il le procurera de toutes ses forces, non » par de basses adulations & des souplesses artifi- » cieuses, mais par de salutaires avis ». La Comédie du second & du troisième âge changea de caractère; & le *Chœur* lui fut interdit. (*M. MARMONTEL.*)

* CHŒUR d'*Opéra*. Que vingt personnes parlent ensemble, leurs articulations se mêlent, les sons de leurs voix se confondent, & l'on n'entend qu'un bruit confus. Mais dans un chant dont toutes les articulations & les intonations sont prescrites & mesurées, vingt voix d'accord n'en feront qu'une; & de leur concert peuvent résulter de grands effets, soit du côté de l'harmonie, soit du côté de l'expression.

Je vais plus loin. Dans un spectacle où il est reçu que la parole sera chantée, le *Chœur* a sa vraisemblance comme le récitatif, & cette vraisemblance est la même que celle du duo, du trio, du quatuor, *&c.* Mais ce que j'ai dit du duo françois, je le dis de même du *Chœur:* en s'éloignant de la nature, il a perdu de ses avantages. *Voyez* DUO.

Il arrive souvent dans la réalité qu'un peuple entier pousse le même cri, qu'une foule de monde dit à la fois la même chose; & comme on accorde toujours quelque liberté à l'imitation, le *Chœur*, en imitant ce cri, ce langage unanime d'une multitude assemblée, peut se donner quelque licence: l'art & le goût consistent à pressentir jusqu'où l'extension peut aller. Or c'en est trop, que de faire tenir ensemble à tout un peuple un long discours suivi, & dans les mêmes termes, à moins que ce ne

soit un discours appris, comme un hymne; & tel peut-être supposé, par exemple, le *Chœur*, *Brillant soleil!* dans l'acte des Incas; le *Chœur* de Thétis & Pélée, *O destin quelle puissance!* le *Chœur* de Jephté, *Le ciel*, *l'enfer*, *la terre*, *& l'onde*, & tout ce qui se chante dans des solennités.

Il faut donc distinguer, dans l'hypothèse théâtrale, le *Chœur* appris, & le *Chœur* impromptu. Le premier peut paroître composé avec art, sans détruire la vraisemblance; mais dans l'autre l'on ne doit voir que l'unanimité fortuïte & momentanée des sentiments dont une multitude est émue à la fois. Plus ces sentiments seront vifs & rapides, plus l'expression en sera simple, naturelle, & concise; plus il sera vraisemblable que tout un peuple ait dit la même chose en même temps.

Cependant une des plus grandes beautés du chant du *Chœur* c'est le dessin: ce dessin demande quelque étendue pour se développer, & quelque suite pour se donner de la rondeur & de l'ensemble: le moyen de décrire un cercle harmonieux en imitant des cris, des mots entrecoupés? Voilà sans doute la difficulté, mais aussi le secret de l'art; & ce secret se réduit, du côté du poète, à dialoguer le *Chœur*, comme j'ai déja dit de former le duo. Que les différentes parties se séparent, & se rejoignent; que tantôt elles se contrarient, & que tantôt elles s'accordent; que deux, trois voix, une voix seule, de temps en temps, se fasse entendre; qu'une partie lui réponde, qu'une autre partie la soutienne, & qu'enfin toutes se ramènent à un sentiment unanime, ou se choquent dans un combat de deux sentiments opposés: voilà le *Chœur* qui devient une scène étendue & développée, & qui, dans son imitation, a toute la vérité de la nature, avec cette seule différence, que d'un tumulte populaire on aura fait un chant & un concert harmonieux.

§ Un vrai modèle dans ce genre, c'est le *Chœur* de l'Opéra d'Atys, à la descente de *Cibèle*: *Venez reine des dieux*, *venez*. C'est de M. Piccini que nos jeunes compositeurs doivent apprendre à faire des *Chœurs* mélodieux.)

En critiquant les *Chœurs* de l'Opéra françois, on a cité ce morceau de Poésie rhythmique que nous a conservé Lampride, où est exprimé le cri de fureur & de joie du peuple romain à la mort de l'empereur Commode; & on a dit: *Que les gens de goût décident* entre ce *Chœur* & les *Chœurs* d'Opéra. Mais on n'a mis en comparaison que deux mauvais *Chœurs* de Quinault; & ces deux exemples ne prouvent pas que nos *Chœurs* soient toujours mauvais. Celui de Lampride, au style près, dont la bassesse est dégoûtante, seroit pathétique sans doute; mais rien n'empêche que dans nos Opéra on n'en compose sur ce modèle. Et pourquoi ne pas rappeler ceux de Castor, celui d'Alceste, *Alceste est morte!* celui de Jephté, celui de Coromis, celui des Incas, & nombre d'autres, qui ont leur beauté & qui produisent leur effet? On auroit encore eu de l'avantage à leur opposer celui de Lampride; mais on n'auroit pas eu le plaisir de dire que l'un étoit sublime, & que les autres étoient plats. La vérité simple est que l'action, le dialogue, le pathétique seront toujours très-favorables à la forme du *Chœur*, & que le genre de notre Opéra y donne lieu, toutes les fois que la situation est passionnée & qu'elle intéresse une multitude: c'est au poète à saisir le moment; c'est au musicien à le seconder. (¶ On peut voir dans les Opéra de M. Gluck & dans ceux de M. Piccini, de combien de beaux *Chœurs* ils ont enrichi notre scène. Dans les *Chœurs* dont l'effet résulte de l'harmonie, le compositeur allemand s'est signalé; le compositeur italien excelle dans les *Chœurs* où l'expression demande le charme de la mélodie.) *Voyez* AIR, CHANT, DUO, LYRIQUE, RÉCITATIF. (*M. MARMONTEL.*)



(N.) CHOISIR,

(N.) CHOISIR, ÉLIRE. *Syn.* Je ne mets ces deux mots au rang des ſynonymes, que parce que notre Dictionnaire les a définis l'un par l'autre. *Choiſir*, c'eſt ſe déterminer, par la comparaiſon qu'on fait des choſes, en faveur de ce qu'on juge être le mieux. *Élire*, c'eſt nommer à une dignité, à un bénéfice, ou à quelque choſe de ſemblable. Ainſi, le *Choix* eſt un acte de diſcernement, qui fixe la volonté à ce qui paroît le meilleur: & l'*Élection* eſt un concours de ſuffrages, qui donne à un ſujet une place dans l'État ou dans l'Égliſe.

Il peut très-aiſément arriver que le *Choix* n'ait nulle part dans l'*Élection*. (*L'abbé* Girard.)

Cela eſt vrai, ſans doute; mais il faut ajouter, que toute *Élection* devroit être faite en conſéquence d'un *Choix;* parce que toute place exige des qualités, & qu'il eſt juſte d'*élire* le ſujet qui paroît en être le mieux pourvu, ce qui ſuppoſe comparaiſon & *Choix.* Le mot d'*Élire* renferme dans ſa ſignification l'idée du *Choix*, & c'eſt ce qui le rend en effet ſynonyme de *Choiſir :* ce qui l'en diſtingue, c'eſt l'idée acceſſoire de la deſtination à une place.

Telle eſt la différence des termes *Choix* & *Élection*, en tant qu'il marquent l'action de ſe déterminer pour un ſujet plus tôt que pour un autre. Quelquefois ils ſe rapportent au ſujet ſur qui eſt tombée la détermination. Ce qui les diſtingue alors, ſelon le P. Bouhours (*Rem. nouv.* Tom. I.), c'eſt que l'*Élection* ſe dit d'ordinaire dans une ſignification paſſive; & *Choix*, dans une ſignification active: l'*Élection* d'un tel, marque celui qui a été *élu;* le *Choix* d'un tel, marque celui qui *choiſit.*

L'*Élection* en quelque ſorte miraculeuſe de S. Ambroiſe, pour le gouvernement de l'Égliſe de Milan, juſtifia le *Choix* que le prince en avoit fait pour gouverner la province. (*M.* Beauzée.)

(N.) CHOISIR, FAIRE CHOIX. *Syn.*
Choiſir ſe dit ordinairement des choſes dont on veut faire uſage. *Faire choix* ſe dit proprement des perſonnes qu'on veut élever à quelque dignité, charge, ou emploi.

Louis XIV *choiſit* Verſailles pour le lieu de ſa réſidence ordinaire; & il *fit choix* du maréchal de Villeroi pour être gouverneur de ſon petit-fils Louis XV.

Le mot de *Choiſir* marque plus particulièrement la comparaiſon qu'on fait de tout ce qui ſe préſente, pour connoître ce qui vaut le mieux & le prendre. Le mot *Faire choix* marque plus préciſément la ſimple diſtinction qu'on fait d'un ſujet préférablement aux autres.

Les princes ne *choiſiſſent* pas toujours leurs miniſtres; on n'a pas *fait choix* en tous temps d'un Colbert pour les finances, ni d'un Louvois pour la guerre. (*L'abbé* Girard.)

(N.) CHOISIR, PRÉFÉRER. *Syn.*
On ne *choiſit* pas toujours ce qu'on *préfère*; mais on *préfère* toujours ce qu'on *choiſit.*

Choiſir, c'eſt ſe déterminer en faveur de la choſe, par le mérite qu'elle a ou par l'eſtime qu'on en fait. *Préférer*, c'eſt ſe déterminer en ſa faveur, par quelque motif que ce ſoit; mérite, affection, complaiſance, ou politique, n'importe.

L'eſprit fait le *Choix*; le cœur donne la *Préférence.* C'eſt par cette raiſon qu'on *choiſit* ordinairement ce que l'on connoît, & qu'on *préfère* ce qu'on aime.

La ſageſſe nous défend quelquefois de *choiſir* ce qui paroît le plus brillant à nos yeux; & ſouvent la juſtice ne nous permet pas de *préférer* nos amis à d'autres.

Lorſqu'il eſt queſtion de *choiſir* un état de vie, je ne crois pas qu'on faſſe mal de *préférer* celui où l'inclination porte; c'eſt le moyen de réuſſir plus facilement, & de trouver ſa ſatisfaction dans ſon devoir.

On *choiſit* l'étoffe, on *préfère* le marchand.

Le *Choix* eſt bon ou mauvais, ſelon le goût & la connoiſſance qu'on a des choſes. La *Préférence* eſt juſte ou injuſte, ſelon qu'elle eſt dictée par la raiſon ou qu'elle eſt inſpirée par la paſſion.

Les *Préférences* de pure faveur ſont quelquefois permiſes aux princes, dans la diſtribution des grâces; mais ils ne doivent jamais agir que par *Choix*, dans la diſtribution des charges & des emplois publics.

L'amour *préfère* & ne *choiſit* point: par conſéquent il n'y a ni applaudiſſements à donner ni reproches à faire aux amants, ſur le bon ou le mauvais *Choix*; le mérite ne doit pas non plus ſe flatter d'y obtenir la *Préférence* ni ſe piquer de ce qu'on la lui refuſe: cette paſſion, uniquement produite & guidée par un goût ſenſitif, eſt toute pour le plaiſir & rien pour l'honneur. (*L'abbé* Girard.)

(N.) CHORAÏQUE. adj. On ſpécifie ainſi une eſpèce particulière de vers, où le pied appelé *Chorée* occupe des places marquées. Il y a deux ſortes de vers *choraïques*: les premiers ont trois pieds; & les autres, trois pieds & demi.

I. Les vers *choraïques* de trois pieds ſont compoſés d'un dactyle & de deux chorées;

| *Sānguĭnĕ* | *vīpĕ-* | *rīnŏ.* |

II. Les vers *choraïques* de trois pieds & demi ſont de deux eſpèces; le *choraïque* exact, & le *choraïque* libre.

Le *choraïque* exact contient trois chorées & une ſyllabe de plus;

| *Trūdĭ-* | *tūr dĭ-* | *ēs dĭ-* | *ē.* |

Le *choraïque* libre contient un chorée, un ſpondée, un dactyle, & une ſyllabe de plus;

| *Cūr tĭ-* | *mēt flā-* | *vūm Tĭbĕ-* | *rĭm.* |

On donne auſſi le nom de *Trochaïques* aux vers *choraïques*, parce que le *Chorée* ſe nomme auſſi *Trochée.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CHORÉE, ſ. m. Pied de la Poéſie grèque & latine, composé d'une longue & d'une brève; comme *ārmă*, *mēnsĕ*, *hōſtĭs*, *clāmŏr*, *aūdĕt*.

On le nomme ainſi, ou du grec Χορεία, ou du latin *Chorea* (danſe); parce qu'on en faiſoit grand uſage dans les chanſons de danſe. Cicéron, Quintilien, Térencien, le nomment *Chorée;* cependant on lui donne plus communément le nom de *Trochée. Voyez* ce mot. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CHORIAMBE, ſ. m. Pied composé, connu dans la Proſodie grèque & latine: il renferme deux ſyllabes brèves entre deux longues; comme *hīſtŏrĭās*, *pōntĭfĭcēs*, *āccĭpĭānt*, *aūſpĭcĭūm*.

Son nom vient de ce qu'il équivaut à un Chorée, composé d'une longue & d'une brève, & à un ïambe, composé d'une brève & d'une longue: *hīſtŏ-rĭās*, *pōntĭ-fĭcēs*, *āccĭ-pĭānt*, *aūſpĭ-cĭūm*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CHRIE. ſ. f. (*Belles-Lettres.*) Sorte d'amplification que les rhéteurs donnent à faire à leurs diſciples, & qui conſiſte à commenter un mot ſentencieux ou un fait mémorable. La forme qu'ils ont preſcrite à cette eſpèce d'acroſtiche eſt le chef-d'œuvre de la pédanterie.

Quoi de plus pédanteſque en effet que d'apprendre aux enfants à s'appeſantir ſur un mot ou ſur un trait de caractère, dont la vivacité rapide fait ſouvent la grâce & la force? Quoi de plus contraire au bon goût, au bon ſens, au bon emploi d'un temps précieux, que d'aſſujettir l'imagination & la pensée, dans une jeune tête, à une marche laborieuſe & contrainte, qui à chaque pas contrarie tous leurs mouvements naturels?

Qu'on s'imagine qu'un enfant, à qui l'on propoſe pour ſujet d'une *Chrie verbale* ce vers d'Horace,

Orandum eſt ut ſit mens ſana in corpore ſano;

ou pour ſujet d'une *Chrie active*, le geſte de Tarquin, coupant les têtes des pavots; ou pour ſujet d'une *Chrie mixte*, l'action de Diogène dans l'attitude d'un ſuppliant, tendant la main, dans la place publique, à une ſtatue de marbre, & ſa réponſe à ceux qui, le trouvant dans cette attitude, lui demandent ce qu'il fait là: *Je m'exerce à endurer des refus;* qu'on s'imagine, dis-je, qu'un malheureux enfant eſt condanné par *Aphtonius* à diviſer le ſujet qu'on lui donne, en huit parties, c'eſt à dire, en huit ſortes de torture pour ſon eſprit.

Ces parties ſont, 1° le *Préambule, à Laudativo;* lequel préambule doit contenir l'éloge de l'action ou de la ſentence, & de celui qui en eſt l'auteur. Mais c'eſt Tarquin qui conſeille à ſon fils de faire trancher la tête à tous les notables de ſon village de *Gabies;* n'importe, il faut louer Tarquin & la belle leçon qu'il donne.

2°. La *Paraphraſe.* Mais la penſée eſt claire & ſimple, & d'une vérité évidente, comme celle-ci:

Multa ſenem circumveniunt in ommoda.

N'importe, il la faut expliquer & l'amplifier *à Paraphraſtico.*

3°. La *Cauſe.* Mais la cauſe eſt ſouvent la nature même du cœur humain, comme dans cette vérité: *ira furor brevis eſt;* & cela paſſe l'intelligence & d'un enfant & d'un philoſophe. N'importe, il faut que l'enfant argumente *à Cauſâ*, dût il ne ſavoir ce qu'il dit.

4°. Le *Contraire.* Mais quel tourment pour un enfant de chercher le contraire d'une maxime vague, comme de celle-ci: *Fronti nulla fides.* N'importe, il faut qu'il ſe caſſe la tete pour prouver *à Contrario.*

5°. Le *Semblable.* Mais quelle eſt la ſimilitude de cette penſée de Térence, *Creſcit in adverſis virtus?* On y a trouvé, pour emblème, la flamme d'une torche expoſée au vent; on peut auſſi y employer l'image du chêne, qui ſur le ſommet d'une montagne s'élève & s'affermit au milieu des tempêtes: mais cela ſera-t-il préſent à l'imagination d'un enfant? N'importe, il faut qu'il prouve *à Simili*, quoiqu'il ſoit vrai, en général, que les images ne prouvent rien.

6°. L'*Exemple.* Mais quels exemples peut citer un enfant dont la tête eſt vide, qui ne ſait que très-peu de choſe des temps anciens, & rien des temps modernes? Il faut pourtant qu'il batte la campagne, & qu'il raiſonne *ab Exemplo.*

7°. Le *Témoignage*, c'eſt à dire, l'autorité des auteurs graves, que l'écolier n'a jamais lus ou qu'il a lus ſans réflexion, & qu'il n'a certainement pas aſſez préſents pour en faire uſage à propos.

8°. Quoiqu'aſſez ſouvent il n'y ait pas lieu à l'*Épilogue*, on l'oblige à épiloguer, & cela s'appelle conclure *à brevi Epilogo.*

Il eſt bien vrai que le régent indique à l'écolier & les paſſages & les exemples; qu'il lui ſuggère auſſi les cauſes, les reſſemblances, les contraſtes, ou plus tôt qu'il lui dicte ce qu'il doit inventer. Mais quelle miſérable manière de former l'eſprit des jeunes gens, que de les mener ainſi à la liſière?

Encore il faut voir ce que c'eſt que les canevas qu'on leur trace & que les modèles qu'on leur préſente. Qui croiroit que pour confirmer cette vérité éternelle:

Breve & irreparabile tempus
Omnibus eſt vitæ;

qui croiroit que les témoignages cités & accolés par le père *de Colonia*, ſont *Job* & *Phèdre* le fabu-

liste ? Qui croiroit que dans la même *Chrie*, les exemples du bon emploi du temps sont les vierges & les martyrs ? Virgile assurément ne s'attendoit pas à être si bien appuyé.

La première règle du bon sens, dans l'art d'instruire, est de ne faire faire aux apprentis que ce qu'ils feront étant maîtres, en commençant par ce qu'il y a de plus simple & de plus facile. Or la *Chrie*, qui n'est d'usage dans aucun genre d'Éloquence, & qu'on ne fera certainement jamais hors du college, est encore ce que les rhéteurs ont pu imaginer de plus difficile & de plus compliqué. Ainsi, dans tous les points la *Chrie* a été inventée & enseignée en dépit du bon sens.

Il faut espérer qu'à présent, qu'on a délivré la tendre mollesse de l'Enfance des entraves du maillot, & les grâces de l'Adolescence de leur prison de baleine, on fera pour l'esprit humain ce qu'on a fait pour le corps; que la pensée, l'imagination, le sentiment, dans la Jeunesse, seront délivrés à leur tour des brassières du pédantisme, & que la *Chrie*, comme la plus barbare des inventions scolastiques, sera proscrite pour jamais. *(M. Marmontel.)*

CHROME, f. m. *(Belles-Lettres.) en Rhétorique*, signifie *couleur*, *raison spécieuse*, *prétextes*, qu'emploie un orateur, au défaut de motifs solides & fondés. Ce mot est originairement grec; *χρῶμα* signifie à la lettre *couleur*. *(M. Diderot.)*

(N.) CHRONOGRAMME, f. m. Composition technique, en vers ou en prose, dont les lettres numérales (celles qui dans la numération romaine représentent des nombres), prises ensemble par addition, marquent une époque ou une date. Ce terme est composé de deux mots grecs ; *χρόνος*, *temps*, & *γράμμα*, *lettre* : parce que c'est une pièce dont les *lettres* numérales indiquent le *temps*.

Louis XIV naquit le 5 Septembre, 1638, jour auquel se fit la conjonction de l'Aigle & du Cœur du Lion. Claude Gaudart ou Godart, fit à cette occasion, en deux vers hexamètres, le *Chronogramme* suivant :

eXorIens DeLphIn, aqVILæ CorDIsqVe LeonIs
CongressV, gaLLos spe LætItIâqVe refeCIt.

» Le Dauphin naissant, l'Aigle & le Cœur du
» Lion étant en conjonction, a ranimé l'espérance
» & la joie des françois. »

On sait que, dans la numération romaine, I vaut 1, V vaut 5, X vaut 10, L vaut 50, C vaut 100, & D vaut 500. Or il y a, dans ce *Chronogramme*,

huit	I,			8.
quatre	V,			20.
une	X,	qui valent		10.
six	L,			300.
trois	C,			300.
deux	D,			1000.

Le total de tous ces nombres donne l'année 1638.

Difficiles nugæ ! *Voyez* Anagramme. *(M. Beauzée.)*

(N.) CHRONOGRAPHIE, f. f. Espèce particulière de Description, *(Voy.* Description *)* qui caractérise vivement le temps d'un évènement, ou par les conjonctures du moment, ou par le concours des circonstances qui s'y réunissent.

1°. Par les conjonctures; c'est ainsi que Télémaque décrit le commencement d'un beau jour :
» Cependant l'Aurore vint ouvrir au Soleil les portes
» du ciel, & nous annonça un beau jour: l'Orient
» étoit tout en feu; & les étoiles, qui avoient été
» long temps cachées, reparurent & s'enfuirent à
» l'arrivée de Phébus ».

La Fontaine nous fournira dans le même genre une *Chronographie* gracieuse :

A l'heure de l'affut ; soit lorsque la lumière
Précipite ses traits dans l'humide séjour ;
Soit lorsque le Soleil rentre dans sa carrière,
Et que n'étant plus. nuit il n'est pas encor jour.

2°. Par les circonstances qui s'y réunissent; & c'est ainsi que Virgile, (*Æn.* IV. 522.) pour rendre plus sensible l'état de tristesse où est plongée Didon, décrit par opposition la tranquilité paisible de la nuit:

Nox erat ; & placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras , silvæque & sæva quiêrant ;
Æquora : quum medio volvuntur sidera lapsu ;
Quum tacet omnis ager ; pecudes , pictæque volucres ;
Quæque lacus latè liquidos . quæque aspera dumis
Rura tenent, somno , positæ sub nocte silenti ,
Lenibant curas & corda oblita laborum.
At non infelix animi phœnissa ; nec unquam
Solvitur in somnos , oculisve aut pectore noctem
Accipit : ingeminant curæ , rursùsque resurgens
Sævit amor , magnoque irarum fluctuat æstu.

» Il étoit nuit; les corps accablés de lassitude
» goûtoient partout un sommeil paisible, & les forêts
» & les mers orageuses, tout étoit tranquile: les
» astres étoient au milieu de leur révolution ; toutes
» les campagnes, dans un profond silence; les trou-
» peaux, les oiseaux dont les plumages paroissent
» peints, les poissons qui habitent les vastes bassins
» des eaux, les animaux qui se retirent dans les
» halliers, tous, plongés dans le sommeil pendant le
» calme de la nuit, se remettoient de leurs soucis &
» oublioient leurs fatigues. Il n'en est pas ainsi de la
» malheureuse princesse phénicienne; une insomnie
» perpétuelle prive ses yeux & son cœur du béné-
» fice de la nuit: ses peines redoublent, son amour
» réveillé la tourmente, elle est agitée par les con-
» vulsions de la fureur ». *(M. Beauzée.)*

(N.) CIRCONFLEXE, adj. I. Ce mot est d'usage pour désigner celui des trois accents qui rend la

ſyllabe longue. L'accent *circonflexe*, dans la langue grèque, eſt tourné comme une s couchée ∽; φῶς, *lumière*. Dans nos langues modernes de l'Europe, il approche de la figure d'un v retourné ʌ; *trône*, *mâle*. *Voyez* Accent.

II. Dans la Grammaire grèque, on diſtingue les verbes en trois eſpèces par rapport à la Conjugaiſon, les barytons (*Voyez* ce mot), les *Circonflexes*, & les verbes en μι; & il y a en effet des règles particulières de conjugaiſon pour chacune de ces trois eſpèces.

Les verbes *circonflexes* ſont ainſi nommés, parce que leur dernière ſyllabe au préſent indéfini de l'indicatif, qui eſt le thême, étant compoſée de deux réunies en une, elle eſt marquée de l'accent *circonflexe*, qui naît de l'aigu & du grave, & qui marque ainſi les deux ſyllabes élémentaires de cette finale. Ces verbes ſont originairement des verbes en ω pur de la ſixième conjugaiſon des barytons, qui peuvent ſe conjuguer ſimplement comme barytons, ou, en contractant les deux dernières ſyllabes, ſuivre les règles particulières de la conjugaiſon *circonflexe*.

Mais il n'y a que trois ſortes de verbes de la ſixième conjugaiſon des barytons, qui puiſſent devenir *circonflexes*; ſavoir ceux en εω, άω, όω: de φιλέω (*amo*), φιλῶ; de τιμάω (*honoro*), τιμῶ; de χρυσόω, (*inauro*), χρυσῶ. De là trois conjugaiſons de *circonflexes*, diſtinguées entre elles par l'une des trois figuratives ε, α, ο, qui eſt ſupprimée dans la contraction.

Cette contraction de la figurative avec la finale n'a & ne peut avoir lieu qu'au préſent & au temps qu'on appelle imparfait, & que je nomme préſent antérieur; parce qu'ailleurs la terminaiſon ceſſe d'être pure. Les autres temps où ſe fait la contraction ſont rares; & le reſte ſuit la règle générale des barytons.

Au lieu d'entrer ici dans des détails ſuperflus ſur la manière dont ſe fait la contraction, je me contenterai de mettre ſous les yeux du lecteur la table des trois conjugaiſons *circonflexes*, à l'actif, par rapport aux deux temps qui s'y prêtent: le mot ſera entier dans la conjugaiſon ordinaire; & dans la *circonflexe*, on ne verra que la partie contractée. Ce tableau indiquera ſuffiſamment comment ſe fait la contraction dans chaque occurrence.

			Indicatif.	*Impératif.*	*Optatif.*	*Subjonctif.*	*Infinit.*	*Participe.*
I.	*Préſent.*	S.	φιλ-έω, έεις, έει. ῶ, εῖς, εῖ.	φίλ-εε, εέτω. ει, είτω.	φιλ-έοιμι, έοις, έοι. οῖμι, οῖς, οῖ.	φιλ-έω, έῃς, έῃ. ῶ, ῇς, ῇ.		M. φιλ-έων, έοντος. ῶν, οῦντος.
		D.	φιλ- έετον, έετον. εῖτον, εῖτον.	φιλ-έετον, εέτων. εῖτον, είτων.	φιλ-έοιτον, εοίτην. οῖτον, οίτην.	φιλ-έητον, έητον. ῆτον, ῆτον.	φιλ-έειν. εῖν.	F. φιλ-έουσα, εούσης. οῦσα, ούσης.
		P.	φιλ-έομεν, έετε, έουσι. οῦμεν, εῖτε, οῦσι.	φιλ-έετε, εέτωσαν. εῖτε, είτωσαν.	φιλ-έοιμεν, έοιτε, έοιεν. οῖμεν, οῖτε, οῖεν.	φιλ-έωμεν, έητε, έωσι. ῶμεν, ῆτε, ῶσι.		N. φιλ-έον, έοντος. οῦν, οῦντος.
	Imparfait.	S.	ἐφίλ-εον, εες, εε. ουν, εις, ει.					
		D.	ἐφιλ- έετον, εέτην. εῖτον, είτην.					
		P.	ἐφιλ-έομεν, έετε, εον. οῦμεν, εῖτε, ουν.					
II.	*Préſent.*	S.	τιμ-άω, άεις, άει. ῶ, ᾷς, ᾷ.	τίμ-αε, αέτω. α, άτω.	τιμ-άοιμι, άοις, άοι. ῷμι, ῷς, ῷ.	τιμ-άω, άῃς, αῃ. ῶ, ᾷς. ᾷ.		M. τιμ-άων, άοντος. ῶν, ῶντος
		D.	τιμ- άετον, άετον. ᾶτον, ᾶτον.	τιμ-άετον, αέτον. ᾶτον, άτον	τιμ- άοιτον, οίτην. ῷτον, ῴτην.	τιμ- άητον, άητον. ᾶτον, ᾶτον.	τιμ-άειν. ᾷν.	F. τιμ-άουσα, αούσης. ῶσα, ώσης.
		P.	τιμ-άωμεν, άετε, άουσι. ῶμεν, ᾶτε, ῶσι.	τιμ-άετε, αέτωσαν. ᾶτε, άτωσαν.	τιμ-άοιμεν, οιτε, οιεν. ῷμεν, ῷτε, ῷεν.	τιμ-άωμεν, άητε, άωσι. ῶμεν, ᾶτε, ῶσι.		N. τιμ-άον, άοντος. ῶν, ῶντος.
	Imparfait.	S.	ἐτίμ-αον, αες, αε. ων, ας, α.					
		D.	ἐτιμ- άετον, αέτην. ᾶτον, άτην.					
		P.	ἐτιμ-άομεν, άετε, αον. ῶμεν, ᾶτε, ων.					
III.	*Préſent.*	S.	χρυσ-όω, όεις, όει. ῶ, οῖς, οῖ.	χρύσ-οε, οέτω. ου, ούτω.	χρυσ-όοιμι, όοις, όοι. οῖμι, οῖς, οῖ.	χρυσ-όω, όῃς, όῃ. ῶ, οῖς, οῖ.		M. χρυσ-όων, όοντος. ῶν, οῦντος.
		D.	χρυσ- όετον, όετον οῦτον, οῦτον.	χρυσ-όετον, οέτον. οῦτον, ούτον.	χρυσ- όοιτον, οοίτην. οῖτον, οίτην.	χρυσ- όητον, όητον. ῶτον, ῶτον.	χρυσ-όειν. οῦν.	F. χρυσ-οόυσα, οούσης. οῦσα, ούσης.
		P.	χρυσ-όομεν, όετε, όουσι. οῦμεν, οῦτε, οῦσι.	χρυσ-όετε, οέτωσαν. οῦτε, ούτωσαν.	χρυσ-όοιμεν, όοιτε, όοιεν. οῖμεν, οῖτε, οῖεν.	χρυσ-όωμεν, όητε, όωσι. ῶμεν, ῶτε, ῶσι.		N χρυσ-όον, όοντος. οῦν, οῦντος.
	Imparfait.	S.	ἐχρύσ-οον, οες, οε. ουν, ους, ου.					
		D.	ἐχρυσ- όετον, οέτην. οῦτον οὕτην.					
		P.	ἐχρυσ-όομεν, όετε, οον. οῦμεν, οῦτε, ουν.					

(M. Beauzée.)

CIRCONLOCUTION, s. f. (*Belles-Lettres.*) Tour d'expression dont on se sert, ou lorsqu'on n'a pas, pour ainsi dire, sous la main le terme propre à exprimer directement & immédiatement une chose ; ou lorsqu'on s'abstient d'employer le terme propre, par respect pour ceux à qui l'on parle, ou pour quelque autre raison. Ce mot est composé du latin *circum loquor*, je parle autour.

En Rhétorique, *Circonlocution* est une figure qu'on emploie pour éviter d'exprimer, en termes directs, des choses dures, ou désagréables, ou peu convenables, qu'on fait entendre en empruntant d'autres termes qui rendent la même idée, mais d'une manière adoucie & en la palliant.

Cicéron, par exemple, ne pouvant nier que Clodius n'eût été tué par Milon, ou du moins par ses ordres, l'avoue indirectement par cette *Circonlocution.*

» Les domestiques de Milon n'ayant pu secourir » leur maître qu'on disoit avoir été tué par Clo- » dius, ils firent en son absence, & sans sa par- » ticipation ou son consentement, ce que chacun » pourroit attendre des siens en pareille occasion ». » *Voyez* PÉRIPHRASE. (*L'abbé MALLET.*)

(N.) CIRCONLOCUTION, CIRCUÏT, PÉRIPHRASE. *Syn.* Ces trois mots sont synonymes, en ce qu'ils indiquent tous trois des expressions détournées de ce qu'on se propose de dire, & énoncées en plus de paroles que n'en exige l'expression simple.

La *Circonlocution* est une expression verbeuse, employée mal à propos au lieu d'une expression plus courte & plus simple, qui pourroit rendre la même idée d'une manière plus directe & plus précise. *Le conseiller des grâces* pour *le miroir*, *les commodités de la conversation* pour *des fauteuils*, sont des *Circonlocutions* ridiculement précieuses.

Le *Circuït* est un discours mis à la place d'un autre, qu'il avoisine véritablement, auquel il a quelque rapport, & dont il peut & a l'intention de faire aviser.

Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ?

voilà un *Circuït*, qui, dans la bouche de Phèdre, est bien près de signifier, *Je brûle d'amour pour Hippolyte.*

La *Périphrase* est une figure qui, à l'expression simple d'une idée, en substitue une autre plus étendue, qui développe les idées partielles de celle qu'on veut faire entendre, ou parce qu'elles sont plus intéressantes, ou parce qu'elles présentent des images plus agréables.

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots :

le premier de ces deux vers est une *Périphrase*, qui signifie immédiatement *Dieu*, mais qui, en montrant un acte particulier de sa puissance, établit par comparaison la preuve de ce qui est dit dans le vers suivant.

La *Circonlocution* & la *Périphrase* tendent directement à leur but, mais par une voie plus longue ; le *Circuït* n'y tend qu'indirectement & paroît l'éviter : mais la *Circonlocution* y tend par une voie qu'il falloit éviter ; & la *Périphrase*, par une voie qui mérite d'être préférée.

La *Circonlocution* est une abondance inutile, déplacée, embarrassée, ridicule : le *Circuït* est un détour prémédité, avantageux, & presque toujours délicat : la *Périphrase* est un développement nécessaire, convenable, lumineux.

La *Circonlocution*, par un étalage frivole de paroles superflues, manque l'effet qu'elle vouloit & devoit produire : le *Circuït*, en fixant l'attention sur une idée un peu différente de celle dont il s'agit, affoiblit l'effet qu'elle craignoit, mais qu'elle avoit intention de produire : la *Périphrase*, en montrant d'une manière marquée les idées accessoires qu'il est avantageux de distinguer, répand dans le discours de l'agrément, de la noblesse, de la chaleur, de l'intérêt. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) CIRCONSPECTION, CONSIDÉRATION, ÉGARDS, MÉNAGEMENTS. *Syn.*

Une attention réfléchie & mesurée sur la façon d'agir & de se conduire dans le commerce du Monde par rapport aux autres, pour y contribuer à leur satisfaction, plus tôt qu'à la sienne, est l'idée générale & commune que ces quatre mots présentent d'abord ; dont il me paroît que voici les différentes applications. La *Circonspection* a principalement lieu dans le discours, conséquemment aux circonstances présentes & accidentelles, pour ne parler qu'à propos & ne rien laisser échapper qui puisse nuire ou déplaire ; elle est l'effet d'une prudence qui ne risque rien. La *Considération* naît des relations personnelles, & se trouve particulièrement dans la manière de traiter avec les gens, pour témoigner, dans les différentes occasions qui se présentent, la distinction ou le cas qu'on en fait ; elle est une suite de l'estime ou du devoir. Les *Égards* ont plus de rapport à l'état ou à la situation des personnes, pour ne manquer à rien de ce que la bienséance ou la politesse exige ; ils sont les fruits d'une belle éducation. Les *Ménagements* regardent proprement l'humeur & les inclinations, pour éviter de choquer & de faire de la peine, & pour tirer avantage de la société, soit par le profit soit par le plaisir ; la sagesse les met en œuvre.

L'esprit du Monde veut de la *Circonspection*, quand on ne connoît pas ceux devant qui on parle ; de la *Considération*, pour la qualité & les gens en place ; des *Égards*, envers les personnes intéressées à ce dont est question ; & des *Ménagements*, avec celles qui sont d'un commerce difficile ou d'un systême opposé.

Il faut avoir beaucoup de *Circonſpection* dans les converſations qui roulent ſur la Religion & ſur le Gouvernement ; parce que ce ſont des matières publiques, ſur leſquelles il n'eſt pas permis aux particuliers de dire tout ce qu'ils penſent, ſi leurs penſées ſe trouvent oppoſées aux uſages établis; & que d'ailleurs elles ſont confiées à des gens à craindre & délicats. Ce n'eſt pas être aviſé pour ſes intérêts, que de négliger de donner des marques de *Conſidération* aux perſonnes dont on a beſoin dans ſes affaires, ou dont on eſpère quelque ſervice. L'on ne ſauroit avoir trop d'*Égards* pour les dames ; ils leur ſont dûs; elles les attendent ; & ce ſeroit les piquer que d'y manquer, d'autant qu'elles obſervent plus les moindres choſes que les grandes. Tout ne cadre pas, & rien ne cadre toujours dans les ſociétés, ſurtout avec les Grands; les *Ménagements* ſont donc néceſſaires pour les maintenir : ceux qui ſont les plus capables d'y en apporter, n'y tiennent pas quelquefois le haut rang ; mais ils en ſont toujours les liens les plus forts, quoique ſouvent les moins aperçus. *Voyez* ÉGARDS, MÉNAGEMENTS, ATTENTIONS, CIRCONSPECTION. *Syn.* (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) CIRCONSTANCES, ſ. f. pl. (*Bel.-Lett.*) On appelle ainſi un *lieu commun* des plus féconds; les rhéteurs l'expriment par ce vers technique :

Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando.

Ce qui comprend la *perſonne*, la *choſe*, le *lieu*, les *moyens*, les *motifs*, la *manière*, & le *temps*.

Il n'eſt point de ſujet oratoire dans lequel toutes ou preſque toutes ces *Circonſtances* ne ſe rencontrent, & ſur lequel il ne ſoit aiſé de parler, pour peu qu'on ait médité. La choſe eſt ſi claire qu'il ſeroit inutile d'en citer des exemples.

On diviſe les *Circonſtances* en trois claſſes, par rapport au temps ; celles qui précèdent une action, celles qui l'accompagnent, & celles qui la ſuivent, ſoit néceſſairement ſoit vraiſemblablement, ſelon la nature de la choſe en queſtion : & ces trois claſſes forment autant de lieux communs.

Un aſſaſſinat, par exemple, eſt ordinairement précédé du deſſein de le commettre, & des préparatifs pour l'exécuter. Il eſt accompagné de l'attaque, de la réſiſtance, des cris ou des efforts de la perſonne aſſaſſinée. Il eſt ſuivi des remords de l'aſſaſſin, dont il eſt bourrelé, *&c.* C'eſt par tous ces endroits que Cicéron prouve que Milon n'a point aſſaſſiné Claudius de deſſein prémédité : 1°. en peignant la tranquilité de Milon avant l'action, & ſes préparatifs comme ceux d'un voyage de campagne, d'une promenade : 2°. en repréſentant l'action comme une querelle imprévue de la part de Milon, quoiqu'elle fût méditée de celle de Claudius, & où celui-ci, qui étoit l'agreſſeur, fut tué par les eſclaves de Milon : 3°. par l'expoſition de la conduite que tint ce dernier, incontinent après la mort de Claudius, en revenant promptement à Rome & ſe préſentant même avec confiance pour demander le conſulat.

Il eſt bon cependant d'obſerver que, quand ces *Circonſtances* ne précèdent, n'accompagnent, ou ne ſuivent pas néceſſairement une choſe, il eſt facile de réfuter les raiſonnements qu'en tire l'adverſaire. (ANONYME.)

CIRCONSTANCE, CONJONCTURE. *Syn.* *Circonſtance* eſt relatif à l'action ; *Conjoncture* eſt relatif au moment. La *Circonſtance* eſt une des particularités de la choſe : la *Conjoncture* lui eſt étrangère ; elle n'a de commun avec l'action que la contemporanéité.

Les *Conjonctures* ſeroient, s'il étoit permis de parler ainſi, les *Circonſtances* du temps ; & les *Circonſtances* ſeroient les *Conjonctures* de la choſe.

Celui qui a profondément examiné la choſe en elle-même ſeulement, en connoîtra toutes les *Circonſtances*, mais il pourra n'en pas connoître toutes les *Conjonctures* : il y a même telle *Conjoncture* qu'il eſt impoſſible à un homme de deviner. Réciproquement, tel homme connoîtra parfaitement les *Conjonctures* qui ne connoîtra pas les *Circonſtances.* *Voyez* OCCASION, OCCURRENCE, CONJONCTURE, CAS, CIRCONSTANCE. *Syn.* (*M.* DIDEROT.)

(N.) CIRCONSTANCIEL, adj. *Gramm.* On appelle *Circonſtanciels* dans la conſtruction d'une phraſe, les mots qui marquent les circonſtances, les modifications différentes qui peuvent plus ou moins influer ſur la ſignification du verbe. Ces mots ſont ordinairement des adverbes, des prépoſitions avec leurs compléments, *&c.* (*M.* BEAUZÉE.)

CIRCUÏT, ſ. m. *Gram.*, ſe dit dans l'uſage ordinaire, par oppoſition au chemin le plus court d'un lieu à un autre, de toute autre manière d'y arriver que par la ligne droite. Ce terme a été tranſporté par métaphore du phyſique au moral. *Voyez* CIRCONLOCUTION, CIRCUIT, PÉRIPHRASE. *Syn.* (*M.* DIDEROT.)

CITATION, ſ. f. (*Gram.*) C'eſt l'uſage & l'application que l'on fait en parlant ou en écrivant, d'une penſée ou d'une expreſſion employée ailleurs; le tout pour confirmer ſon raiſonnement par une autorité reſpectable, ou pour répandre plus d'agrément dans ſon diſcours ou dans ſa compoſition.

Dans les ouvrages écrits à la main, on ſouligne les *Citations*, pour les diſtinguer du corps de l'ouvrage. Dans les livres on les diſtingue, ſoit par un autre caractère ſoit par des guillemets. *Voyez* GUILLEMETS.

Les *Citations* doivent être employées avec jugement; elles indiſpoſent quand elles ne ſont qu'oſtentation ; elles ſont blâmables quand elles ſont fauſſes. Il faut mettre le lecteur à portée de les vérifier. En matière grave, il eſt à propos de *citer* l'édition du livre dont on s'eſt ſervi.

Quelques modernes ſe ſont fait beaucoup d'honneur en *citant* à propos les plus beaux morceaux des anciens, & par-là ils ont trouvé l'art d'embellir leurs écrits à peu de frais. Nos prédicateurs *citent* perpétuellement l'Écriture & les Pères, moins cependant qu'on ne faiſoit dans les ſiècles paſſés. Les proteſtants ne *citent* guère que l'Écriture. Quoi qu'il en ſoit, s'il eſt d'heureuſes *Citations*, s'il eſt des *Citations* exactes; il en eſt auſſi beaucoup d'ennuyeuſes, de fauſſes, & d'altérées, ou par l'ignorance ou par la mauvaiſe foi des écrivains, ſouvent auſſi par la négligence de ceux qui *citent* de mémoire. La mauvaiſe foi dans les *Citations* eſt univerſellement réprouvée; mais le défaut d'exactitude & d'intelligence n'y eſt guère moins répréhenſible, & peut être même de conſéquence ſuivant l'importance des ſujets.

Le *Projicit ampullas* & *ſeſquipedalia verba* d'Horace, de même que le *Scire tuum nihil eſt* de Perſe, ſont *cités* communément dans un ſens tout contraire à celui qu'ils ont dans l'auteur. Cette application détournée, qui n'eſt pas dangereuſe en des ſujets profanes, peut devenir abuſive quand il s'agit des paſſages de l'Écriture, & il en peut réſulter des erreurs conſidérables. En voici entre autres un exemple frappant, & qui mérite bien d'être obſervé.

C'eſt le *Multi vocati, pauci vero electi* (*Mat. ch. xx.*), paſſage qu'on nous *cite* à tous propos comme une preuve déciſive du grand nombre des dannés & du petit nombre des élus; mais rien, à mon avis, de plus mal entendu ni de plus mal appliqué. En effet, à quelle occaſion Jeſus Chriſt dit-il, *Beaucoup d'appelés, mais peu d'élus?* C'eſt particulièrement dans la parabole du père de famille qui occupe pluſieurs ouvriers à ſa vigne, où l'on voit que ceux qui n'avoient travaillé que peu d'heures dans la journée, gagnèrent tout autant que ceux qui avoient porté le poids de la chaleur & du jour; ce qui occaſionna les murmures de ces derniers, leſquels ſe plaignirent de ce qu'après avoir beaucoup fatigué, on ne leur donnoit pas plus qu'à ceux qui n'avoient preſque rien fait. Sur quoi le père de famille, s'adreſſant à l'un d'eux, lui répond: *Mon ami, je ne vous fais point de tort; n'êtes-vous pas convenu avec moi d'un denier pour votre journée? Prenez ce qui vous appartient, & vous-en allez. Pour moi je veux donner à ce dernier autant qu'à vous. Ne m'eſt-il pas permis de faire des libéralités de mon bien? & faut-il que votre œil ſoit mauvais, parce que je ſuis bon? C'eſt ainſi*, continue le Sauveur, *que les derniers ſeront les premiers, & les premiers les derniers, parce qu'il y en a beaucoup d'appelés, mais peu d'élus.*

J'obſerve d'abord ſur ces propoſitions du texte, *SIC erunt noviſſimi primi, & primi noviſſimi; multi* ENIM *ſunt vocati, pauci vero electi*; j'obſerve, dis-je, qu'elles ſont abſolument relatives à la parabole; & c'eſt ce que l'on voit avec une pleine évidence par ces conjections connues *ſic*, *enim*, qui montrent ſi bien le rapport néceſſaire de ces propoſitions avec ce qui précède: elles ſont comme le réſultat & le ſommaire de la parabole; & ſi elles ont quelque obſcurité, c'eſt dans la parabole même qu'il en faut chercher l'éclairciſſement.

Je dis donc que les élus dont il s'agit ici, ce ſont les ouvriers que le père de famille trouva ſur le ſoir ſans occupation, & qu'il envoya, & quoique fort tard, à ſa vigne: ouvriers fortunés, qui, n'ayant travaillé qu'une heure, furent payés néanmoins pour la journée entière. Voilà, dis-je, les élus, les favoris, les prédeſtinés.

Les ſimples appelés que la parabole nous préſente, ce ſont tous ces mercenaires que le père de famille envoya dès le matin à ſa vigne, & qui, après avoir porté toute la fatigue du jour, furent payés néanmoins les derniers, & ne reçurent que le ſalaire convenu, le même en un mot que ceux qui avoient peu travaillé. Ce ſont tous ceux-là qui, ſuivant la commune opinion, nous figurent les non-élus, les prétendus réprouvés.

Mais que voit-on dans tout cela, qui ſuppoſe une réprobation? Le traitement du père de famille à l'égard des ouvriers mécontents a-t-il quelque choſe de cruel ou d'odieux, & trouve-t-on rien de trop dur dans le diſcours ſage & modéré qu'il leur adreſſe? *Mon ami, je ne vous fais point de tort; je vous donne tout ce que je vous ai promis: je veux faire quelque gratification à un autre, pourquoi le trouvez-vous mauvais?*

On ne voit rien là qui doive nous faire ſécher de crainte, rien qui ſente les horreurs d'une réprobation anticipée. J'y vois bien de la prédilection pour quelques-uns; mais je n'y apperçois ni injuſtice ni dureté pour les autres; nul n'éprouve un ſort funeſte; ceux même qui ne ſont qu'appelés ſans être élus, doivent être ſatisfaits du maître qui les emploie, puiſqu'il les récompenſe tous & qu'il les traite avec humanité. *Mon ami*, dit-il, *je ne vous fais point de tort; appelé au travail de ma vigne, vous avez reçu le ſalaire de vos peines; & quoique vous ne ſoyez pas du nombre des élus ou des favoris, vous n'avez pourtant pas ſujet de vous plaindre.* Paroles raiſonnables, paroles même affectueuſes, qui me donnent de l'eſpoir, & nullement de l'épouvante.

Je conclus de ces réflexions ſi ſimples, que le *Multi vocati, pauci vero electi*, dont il s'agit, eſt cité mal à propos dans un ſens ſiniſtre, & qu'on a tort d'en tirer des inductions déſeſpérantes; puiſqu'enfin ce paſſage, bien entendu & déterminé comme il convient par les circonſtances de notre parabole, inſpirera toujours moins d'effroi que de confiance en la divine bonté, & qu'il indique tout au plus les divers degrés de béatitude que Dieu prépare dans le ciel à ſes ſerviteurs: *erunt noviſſimi primi & primi noviſſimi.* Ibid.

Le *Multi vocati, pauci vero electi*, ſe trouve encore une autre fois dans l'Écriture; c'eſt au *xxij. chap.* de S. Matthieu: mais il n'a rien là de plus ſiniſtre & de plus concluant que ce qu'on a vu ci-deſſus.

J'ai auſſi un mot à dire ſur le fameux *ô altitudo* de S. Paul, & je montrerai ſans peine que l'on abuſe encore de ce paſſage dans les applications qu'on en fait : on le *cite* preſque toujours en parlant du jugement de Dieu, & il ſemble que ce ſoit pour couvrir ce qui paroit trop dur dans le myſtère de la prédeſtination, ou pour calmer les fidèles effrayés des céleſtes vengeances. Mais ce paſſage, au ſens qu'il eſt *cité*, loin d'éclairer ou de calmer les eſprits, inſpire au contraire une frayeur ténébreuſe, & nous montre un Dieu plus terrible qu'aimable.

Néanmoins admirez ici le mal-entendu de cette *Citation :* ce paſſage, ſi peu ſatisfaiſant de la manière qu'on le préſente, eſt véritablement dans le texte ſacré un ſujet d'eſpérance & de conſolation, puiſqu'il exprime le raviſſement où eſt l'apôtre à la vûe des tréſors de ſageſſe & de miſéricorde que Dieu réſerve pour tous les hommes.

Dieu, dit S. Paul aux romains, a permis que tous fuſſent enveloppés dans l'incrédulité, pour avoir occaſion d'exercer ſa miſéricorde envers tous. *Concluſit enim Deus omnia in incredulitate, ut omnium miſereatur.* Sur quoi l'apôtre s'écrie tranſporté d'admiration : « O profondeur des tréſors » de la ſageſſe & de la ſcience de Dieu; que ſes » jugements ſont impénétrables, & ſes voies in» compréhenſibles ! » S. Paul par conſéquent, loin de nous annoncer ici la rigueur des jugements de Dieu, nous rappelle au contraire les effets ineffables de ſa bonté. *O altitudo divitiarum ſapientiæ & ſcientiæ Dei !* Le dogme de la prédeſtination n'a donc rien d'effrayant dans ce paſſage de S. Paul.

Quoi qu'il en ſoit, certains prédicateurs, abuſant de ces expreſſions & outrant les vérités évangéliques, n'ont que trop ſouvent alarmé les conſciences, & jeté la terreur, le déſeſpoir, où ils devoient inſpirer au contraire les plus tendres ſentiments de la reconnoiſſance pour le Dieu des miſéricordes. Mais hélas, que ce prétendu zèle, que ce zèle outré a cauſé de maux !

Les auditeurs épouvantés, méconnoiſſant leur créateur & leur père dans le Dieu foudroyant qu'on leur prêchoit, ont ſecoué pour la plupart le joug de la foi, & ſe ſont livrés à l'incrédulité ; diſpoſition funeſte qui ſape le fondement des vertus & qui aſſûre le triomphe des vices. (*M.* Faiguet.)

(N.) CITER, ALLÉGUER. *Synonymes.*

On *cite* les auteurs; on *allègue* les faits & les raiſons. C'eſt pour nous autoriſer & nous appuyer, que nous *citons* ; mais c'eſt pour nous maintenir & nous défendre, que nous *alléguons*.

J'ai vu comparer les ſavants qui *citent* beaucoup & définiſſent peu, à de gros magaſins de marchandiſes étrangères ; & ceux qui s'attachent plus à bien définir qu'à bien *citer*, à des ouvriers intelligents propres à perfectionner ce qu'ils manient.

Les eſprits ſcolaſtiques ont toujours des raiſons à *alléguer* contre ce qu'il y a de plus clair : il n'y a point à gagner dans leur commerce ; vous ne recevez que de mauvaiſes *Allégations* pour de bons raiſonnements. (*L'abbé* Girard.)

(N.) CIVILITÉ, POLITESSE. *Synonymes.*

Manières honnêtes d'agir & de converſer avec les autres hommes dans la ſociété. C'eſt, dit M. Duclos, l'expreſſion ou l'imitation des vertus ſociales. C'en eſt l'expreſſion, ſi elle eſt vraie ; & l'imitation, ſi elle eſt fauſſe. (*Conſidérations ſur les mœurs*, ch. iij, édit. 1764.)

Etre *poli*, dit plus qu'être *civil.* L'homme *poli* eſt néceſſairement *civil ;* mais l'homme ſimplement *civil* n'eſt pas encore *poli.* Le *Politeſſe* ſuppoſe la *Civilité*, mais elle y ajoûte.

La *Civilité* eſt, par rapport aux hommes, ce qu'eſt le culte public par rapport à Dieu ; un témoignage extérieur & ſenſible des ſentiments intérieurs & cachés : en cela même elle eſt précieuſe ; car affecter des dehors de bienveillance, c'eſt confeſſer que la bienveillance devroit être au dedans.

La *Politeſſe* ajoûte à la *Civilité* ce que la dévotion ajoûte à l'exercice du culte public ; les marques d'une humanité plus affectueuſe, plus occupée des autres, plus recherchée.

La *Civilité* eſt un cérémonial qui a ſes règles, mais de convention : elles ne peuvent ſe deviner ; mais elles ſont palpables, pour ainſi dire, & l'attention ſuffit pour les connoître : elles ſont différentes, ſelon les temps, les lieux, les conditions des perſonnes avec qui l'on traite.

La *Politeſſe*, dit l'abbé Trublet, conſiſte à ne rien faire, à ne rien dire, qui puiſſe déplaire aux autres ; à faire & à dire tout ce qui peut leur plaire ; & cela avec des manières & une façon de s'exprimer qui ayent quelque choſe de noble, d'aiſé, de fin, de délicat. Ceci ſuppoſe une culture plus ſuivie, & des qualités naturelles ou l'art difficile de les feindre : beaucoup de bonté & de douceur dans le caractère ; beaucoup de fineſſe de ſentiment & de délicateſſe d'eſprit, pour diſcerner promptement ce qui convient par rapport aux circonſtances où l'on ſe trouve ; beaucoup de ſoupleſſe dans l'humeur ; une grande facilité d'entrer dans toutes les diſpoſitions, de prendre tous les ſentiments qu'exige l'occaſion préſente, ou du moins de les feindre.

Un homme du peuple, un ſimple payſan même, peuvent être *civils ;* il n'y a qu'un homme du monde qui puiſſe être *poli.*

La *Civilité* n'eſt point incompatible avec une mauvaiſe éducation ; la *Politeſſe* au contraire ſupoſe une éducation excellente, au moins à bien des égards.

La *Civilité* trop cérémonieuſe eſt également fatiguante & inutile ; l'affectation la rend ſuſpecte de fauſſeté, & les gens éclairés l'ont totalement bannie. La *Politeſſe* eſt exempte de cet excès : plus on eſt *poli*, plus on eſt aimable ; mais il peut auſſi arriver, & il n'arrive que trop, que cette

Politeſſe

Politesse si aimable n'est que l'art de se passer des vertus sociales qu'elle affecte faussement d'imiter.

« Les législateurs de la Chine, dit M. de Montesquieu (*Esprit des Loix*, XIX. 16.) voulurent que les hommes se respectassent beaucoup ; » que chacun sentît à tous les instants qu'il devoit « beaucoup aux autres, qu'il n'y avoit point de » citoyen qui ne dépendît à quelque égard d'un » autre citoyen : ils donnèrent donc aux règles de » la *Civilité* la plus grande étendue. Ainsi, chez » les peuples chinois, on vit les gens de village » observer entre eux des cérémonies, comme les » gens d'une condition relevée ; moyen très-propre » à inspirer la douceur, à maintenir parmi le peu- » ple la paix & le bon ordre, & à ôter tous les » vices qui viennent d'un esprit dur. En effet, s'af- » franchir des règles de la *Civilité*, n'est-ce pas » chercher le moyen de mettre ses défauts plus à » l'aise ? La *Civilité* vaut bien mieux à cet égard, » que la *Politesse*. La *Politesse* flate les vices des » autres : & la *Civilité* nous empêche de mettre » les nôtres au jour ; c'est une barrière que les » hommes mettent entre eux pour s'empêcher de » se corrompre ».

Ceci n'est pourtant vrai que de cette *Politesse* trompeuse, si fort recommandée aux gens du monde, & qui n'est, selon la remarque de M. Duclos (*Considérations sur les mœurs*, ch. iij.), qu'un jargon fade, plein d'expressions exagérées aussi vides de sens que de sentiments. « La vraie *Politesse*, dit M. d'Alembert (*Encyclop.* V. 116) est franche, sans aprêt, sans étude, sans morgue, & part du sentiment intérieur de l'égalité naturelle ; elle est la vertu d'une ame simple, noble, & bien née : elle ne consiste réellement qu'à mettre à leur aise ceux avec qui on se trouve. La *Civilité* est bien différente ; elle est pleine de procédés sans attachement, & d'attention sans estime. Aussi ne faut-il jamais confondre la *Civilité* & la *Politesse* : la première est assez commune ; la seconde, extrêmement rare : on peut être très-*civil* sans être *poli*, & très-*poli* sans être *civil*. »

« La véritable *Politesse* des Grands, selon M. Duclos (*Considérations sur les mœurs*. ibid.), doit » être de l'humanité ; celle des inférieurs, de la re- » connoissance, si les Grands la méritent ; celle » des égaux, de l'estime & des services mu- » tuels.... Qu'on nous inspire dans l'éducation » l'humanité & la bienfaisance, nous aurons la » *Politesse*, ou nous n'en aurons plus besoin : si » nous n'avons pas celle qui s'annonce par les grâces, » nous aurons celle qui annonce l'honnête homme » & le citoyen ; nous n'aurons pas besoin de recou- » rir à la fausseté : au lieu d'être artificieux pour » plaire, il faudra être bon ; au lieu d'être faux » pour flater les foiblesses des autres, il suffira » d'être indulgent : ceux avec qui on aura de tels » procédés, n'en seront ni enorgueillis ni cor- » rompus ; ils n'en seront que reconnoissants, & » en deviendront meilleurs. *Voyez* HONNÊTE, CIVIL, POLI, GRACIEUX, AFFABLE. *Syn.* (*M. BEAUZÉE.*)

CLARTÉ, s. f. (*Grammaire.*) Au simple, c'est l'action de la lumière par laquelle l'existence des objets est rendue parfaitement sensible à nos yeux : au figuré, c'est l'effet du choix & de l'emploi des termes, de l'ordre selon lequel on les a disposés, & de tout ce qui rend facile & nette à l'entendement de celui qui écoute ou qui lit, l'appréhension du sens ou de la pensée de celui qui parle ou qui écrit. On dit au simple, la *Clarté du jour* ; au figuré, la *Clarté du style*, la *Clarté des idées*. *Voyez* DISCOURS, IDÉES, STYLE, ÉLOQUENCE, DICTION, MOTS, CONSTRUCTION, LANGUE, *&c.* (*M. DIDEROT.*)

CLARTÉ, (*Beaux-Arts.*) Nous nommons *distincts* les objets de nos connoissances, dans lesquels nous démêlons *clairement* ce qui constitue leur genre ou leur espèce : un bâtiment est pour nous un objet distinct, lorsque nous y appercevons *clairement* les caractères particuliers d'un temple, ou d'une maison, ou d'une grange. Si le terme substantif *Distinction* étoit plus généralement reçu dans le sens qu'il auroit ici, nous l'emploirions préférablement à celui de *Clarté* qui lui est réellement subordonné, puisqu'à parler avec précision, la distinction du tout résulte de la *Clarté* des parties : pour éviter l'ambiguïté, nous nommerons *Clarté distincte* celle dont nous parlons dans cet article, & qui est opposée à la confusion, laissant le terme simple de *Clarté* pour exprimer l'opposé de l'*Obscurité*.

C'est donc par la *Clarté* distincte d'un objet qu'on reconnoît ce qu'il est ou ce qu'il représente ; il y entre toujours quelque chose de relatif : si, par exemple, je vois dans un tableau un objet que je reconnois être un bâtiment, sans pouvoir dire néanmoins quelle espèce de bâtiment c'est ; un tel objet sera distinct ou confus, selon la nature du tableau qui doit me présenter, ou simplement un bâtiment quelconque, ou un bâtiment d'une espèce déterminée.

Remarquons donc en général, que, dans les ouvrages de l'art, chaque objet doit avoir le degré de *Clarté* que sa connexion avec le tout exige, afin qu'il soit reconnu avec précision pour ce qu'il doit représenter : les tableaux sont de tous les ouvrages de l'art les plus propres à expliquer notre pensée. Dans un tableau historique, les principaux personnages doivent être si distinctement peints, qu'on puisse appercevoir *clairement* tout ce qui contribue à les faire reconnoître pour ceux qu'ils représentent, & cela dans la situation d'esprit & dans l'attitude que l'action suppose : les personnages subalternes, au contraire, seront encore assez *clairement* représentés, quand même on ne pourra pas connoître précisément, ni qui ils sont ni ce qu'ils

ſentent dans le moment de l'action; il peut même ſuffire au but du peintre qu'on puiſſe reconnoître *clairement* de certains perſonnages, qu'ils ſurviennent à l'action ou qu'ils ſe retirent, quoique d'ailleurs on ne diſtingue *clairement* ni ce qu'ils ſont ni ce qu'ils font.

Quand Homère décrit un combat, il choiſit un petit nombre de perſonnages, & ce ſont toujours de ſes principaux héros qu'il nous fait voir de ſi près, que nous diſtinguons *clairement* toutes leurs attitudes & tous leurs mouvements: il ne nous montre d'autres perſonnages que dans le lointain, il ſe contente de nous laiſſer voir qu'ils ſecondent vaillamment les premiers combattants; enfin il en place des troiſièmes ſi loin de notre vûe, que tout ce que nous pouvons en diſtinguer, c'eſt qu'ils aſſiſtent au combat, ſans voir préciſément ce qu'ils y font: chaque perſonnage ſe trouve ainſi dans le jour où il doit être, pour que la ſcène entière faſſe un tableau diſtinct & bien terminé.

L'orateur en uſe de même; il ne développe diſtinctement que les principaux chefs en ſorte que toutes les notions qui doivent y entrer ſoient *clairement* expoſées: les idées acceſſoires ne reçoivent que le degré de développement & de *Clarté* que leur importance exige; c'eſt auſſi là l'unique moyen de rendre diſtinct un Tout qui eſt compoſé de pluſieurs parties différentes; & l'on peut hardiment avancer le paradoxe, que c'eſt la confuſion des parties iſolées qui produit la *Clarté* diſtincte de l'enſemble. Un payſage ne ſauroit repréſenter une véritable contrée, à moins que chaque objet du tableau ne diminue en *Clarté*, à proportion de ſon éloignement: car c'eſt cette diminution de *Clarté* diſtincte qui produit le ſentiment des lointains; & il ſeroit abſurde de regarder comme un défaut la confuſion d'un objet trop éloigné pour être repréſenté diſtinctement; il eſt aſſez diſtinct dans un tel éloignement, s'il eſt viſible.

Ainſi, la *Clarté* de l'enſemble exige néceſſairement que les parties principales ſoient diſtinguées des acceſſoires, & que chaque objet particulier ſoit mis dans un jour proportionné à ſon importance: de cette manière, le Tout acquerra la *Clarté* diſtincte qu'il doit avoir.

Dans les arts de la parole, les ouvrages de quelque étendue, les narrations, les deſcriptions, les diſſertations acquièrent cette *Clarté* diſtincte, par une diviſion exacte des divers objets, par l'ordre dans lequel ils ſe ſuccèdent, & par la tractation détaillée des objets principaux. En particulier, l'art des tranſitions y peut contribuer, en marquant *clairement* la fin d'un article capital, le commencement du ſuivant, & l'idée moyenne qui les lie: les auteurs françois excellent en général dans la *Clarté* de la diction, & peuvent être propoſés ici comme les meilleurs modèles. Mais il n'eſt pas aiſé de donner des règles fixes ſur la manière de diviſer un ſujet & d'en arranger les parties, pour que l'enſemble devienne *clair* & diſtinct; les maîtres de l'art oratoire ne nous donnent aucune lumière là-deſſus; leurs obſervations ſe bornent à l'art d'exprimer *clairement* chaque penſée iſolée, & roulent principalement ſur l'eſpèce de *Clarté* qui réſulte du choix des expreſſions, ce qui n'eſt pas l'article le plus difficile. Les recherches générales ſur la diſtribution des penſées & ſur la manière de les diſpoſer, manquent encore totalement à la théorie des arts de la parole; & cependant ces deux points ſont peut-être ce qu'il importe le plus à l'orateur, au poète épique, & au dramatique de ſavoir bien ſaiſir.

La règle la plus générale & auſſi la plus importante qu'on puiſſe propoſer au poète & à l'orateur, ſur ce ſujet, c'eſt de n'entreprendre aucun plan avant de bien connoître tous les matériaux qu'ils veulent employer dans leur ouvrage; qu'à force de méditer leur ſujet, il leur ſoit ſi familier, qu'ils puiſſent en ſaiſir l'enſemble d'un coup d'œil. Celui qui aura vu ſi ſouvent, & en tant d'occaſions différentes, une perſonne, qu'il pourra ſans peine s'en rappeler tous les traits, les geſtes, les mouvements, eſt infiniment plus en état de bien décrire cette perſonne, qu'il ne l'étoit à la première vûe: il en eſt de même de tout autre objet de nos perceptions; le témoin d'un évènement, qui ſe l'eſt ſouvent rappelé depuis, qui en a chaque circonſtance bien préſente à l'eſprit, eſt plus capable qu'aucun autre d'en faire un récit aſſez *clair*, pour que ceux qui l'entendent ayent une idée diſtincte de cet évènement: quand une fois on poſſède bien ſon ſujet, que tous les matériaux néceſſaires ſont raſſemblés, il ne faut plus à l'artiſte qu'un bon diſcernement, pour faire la diſtribution & l'ordonnance; ce ſecond point étant réglé, il ne lui reſte qu'à bien méditer chaque chef principal ſéparément, & cette opération le conduira au troiſième point requis pour la *Clarté*, ſavoir, l'expoſition diſtincte des notions capitales.

En général, l'ordonnance que les plus grands peintres ont ſuivie dans leurs meilleurs ouvrages, leur art de diſtribuer les figures & de les grouper, la ſcience d'éclaircir & de faire ſortir les principaux groupes; voilà les modèles du poète & de l'orateur, pour ce qui concerne la *Clarté* qui doit régner dans leurs écrits. (*Cet article eſt tiré de la Théorie générale des Beaux-Arts de M.* SULZER.)

CLARTÉ DU DISCOURS. (*Littérature.*) C'eſt, comme on vient de le voir, la qualité par laquelle un diſcours eſt propre à donner à ceux qui le liſent ou l'entendent, la vraie connoiſſance de ce que l'auteur vouloit leur faire penſer. Tout ce donc qui empêche de bien ſaiſir la penſée préciſe de l'auteur, eſt dans ſon diſcours un défaut eſſenciel contre la *Clarté*.

Diverſes cauſes nuiſent à la *Clarté* du diſcours. 1°. Le ſujet même, qui ſouvent eſt hors de la portée des lecteurs, & qui, pour être bien entendu, ſuppoſe, chez ceux à qui on l'adreſſe, des connoiſſances

préliminaires qui leur manquent abſolument. Ainſi, des ouvrages de Philoſophie ſont obſcurs pour ceux qui n'ont pas étudié les principes de cette vaſte ſcience; & cependant il n'eſt ſouvent pas poſſible, dans un ouvrage qui n'eſt pas élémentaire, d'expliquer tout ce qui n'eſt pas familier à tout le monde. Se plaindre de l'obſcurité des diſcours de cette eſpèce, c'eſt ſouvent ſe plaindre de ſa propre ignorance.

2°. L'emploi des termes de l'art, des expreſſions ſcientifiques, ſont ſouvent auſſi une ſource d'obſcurité, même pour des lecteurs intelligents, qui auroient été très-capables de comprendre le ſens de chaque penſée & d'en ſentir la vérité, ſi l'auteur s'étoit ſervi des termes communs & des expreſſions ordinaires.

C'eſt ſouvent une affectation déplacée chez certains auteurs, que l'uſage des termes d'art, & d'expreſſions ſcientifiques auxquelles ils pouvoient aiſément ſubſtituer des termes & des expreſſions d'uſage ordinaire, que chaque lecteur un peu éclairé & qui ſait ſa langue comprend aiſément. Souvent c'eſt un jeu de la charlatanerie des lettrés ou des artiſtes, que l'emploi de ces termes barbares & étrangers, auxquels répondent parfaitement des mots communs, & auxquels peuvent ſuppléer des phraſes ordinaires.

3°. La trop grande brièveté eſt ſouvent un obſtacle à la *Clarté*. Quelquefois un auteur familiariſé avec un ſujet qu'il étudie depuis long-temps, veut épargner du temps & de la peine, prévenir l'ennui qu'inſpirent les détails néceſſaires à l'intelligence d'un ſujet, à une perſonne qui les ſait trop bien: il ſuppoſe que ces détails, ces idées intermédiaires qui lient le principe à la conſéquence, ſont auſſi familiers à ſes lecteurs qu'à lui-même; & ſur ce prétexte, il ſe diſpenſe de les donner, & le lecteur qui ne voit pas la liaiſon des idées ne comprend plus ce qu'il lit. Les hommes profondément ſavants, ſont ſujets à être obſcurs dans leurs diſcours par cette raiſon. Cependant celui qui veut inſtruire devroit ſe ſouvenir que lui-même, au commencement, n'eſt paſſé d'une idée à une autre éloignée, qu'en ſaiſiſſant le fil des idées moyennes qui en forment la liaiſon. Abréger un diſcours, eſt ordinairement retrancher ces détails, ces idées moyennes, ces liaiſons inutiles aux gens fort intelligents, mais eſſenciellement néceſſaires aux lecteurs ordinaires: en ſorte que ſouvent, abréger c'eſt diminuer la *Clarté* d'un diſcours.

4°. Le défaut de méthode eſt une autre ſource d'obſcurité dans le diſcours. Ne pas offrir les idées dans leur rapport réel, dans leur vraie dépendance, c'eſt preſque toujours jeter de la confuſion dans l'eſprit, & rendre impoſſible l'intelligence de ce qu'on dit.

5°. Le défaut de *Clarté* du diſcours vient ſouvent du défaut de *Clarté* dans les conceptions, & de diſtinction dans les idées de celui qui parle. Il eſt bien rare que celui qui conçoit bien ce qu'il veut dire, qui comprend bien ce qu'il doit exprimer, qui en a une idée nette, ne l'offre pas de même, quand il en fait le ſujet de ſon diſcours.

6°. Le défaut du ſtyle produit ordinairement un défaut de *Clarté* dans le diſcours. Des tranſpoſitions déſavouées par la nature de la langue, des phraſes trop longues, des parenthèſes inſérées mal à propos ou trop conſidérables qui interrompent la peinture de la penſée, des termes relatifs trop peu caractériſés ou mal placés, l'ignorance de la propriété des termes, en un mot toute faute contre les règles de la langue, expoſe le diſcours au danger d'être obſcur.

7°. Le trop grand déſir de montrer de l'eſprit eſt ſi ſouvent une ſource d'obſcurité, que l'on ſeroit tenté de dire à tout écrivain qui prend la plume: Oubliez que vous pouvez avoir de l'eſprit, pour ne vous ſouvenir que de la néceſſité d'avoir beaucoup de bon ſens, & de l'obligation où vous êtes de vous faire bien comprendre. Ce déſir de montrer de l'eſprit produit l'affectation du ſtyle, l'emploi des termes figurés & des expreſſions recherchées & non naturelles, qui font prendre la penſée d'un auteur dans un tout autre ſens que celui qu'il avoit en vûe.

La première qualité de tout diſcours, c'eſt d'être *clair*; la ſeconde, c'eſt d'être vrai (*Anonyme.*)

(N.) CLARTÉ, PERSPICUÏTÉ. *Synonymes.* Ce ſont deux qualités qui contribuent également à rendre un diſcours intelligible, mais chacune a ſon caractère propre.

La *Clarté* tient aux choſes mêmes que l'on traite; elle naît de la diſtinction des idées. La *Perſpicuïté* dépend de la manière dont on s'exprime; elle naît des bonnes qualités du ſtyle.

Conſidérez votre objet ſous toutes les faces; écartez-en les nuages, l'obſcurité; ſéparez-le de tous les autres objets qui l'environnent, qui lui reſſemblent, qui lui ſont analogues; examinez-en toutes les parties, toutes les relations; conſidérez-le ſans prévention, ſans préjugés: alors vous ſerez en état d'en parler avec *Clarté.*

Ce que l'on conçoit bien, s'énonce *clairement.*
Boileau.

Si vous parlez votre langue dans toute ſa pureté, ſi vous recherchez la propriété des termes, ſi vous mettez de la netteté dans vos conſtructions, ſi vous ſavez rendre vos tours pittoreſques, ſoyez ſûr que votre expreſſion aura cette *Perſpicuïté* déſirable, que Quintilien regarde comme la première & la plus importante du diſcours. *Nobis prima ſit virtus* Perſpicuïtas, *propria verba*, *rectus ordo*, *non in longum dilata concluſio*; *nihil neque deſit neque ſuperfluat. Ita, ſermo & doctis probabilis & planus imperitis erit.* Inſt. Orat. VIII. 2. *Oratio vero*, *cujus ſumma virtus eſt* Perſpicuïtas, *quam ſit vitioſa*, *ſi egeat interprete.* Ibid. I. 6,

La *Clarté* eſt ennemie du phébus & du galimatias; la *Perſpicuïté* écarte les tours amphibologiques, les expreſſions louches, les phraſes équivoques. (*M. Beauzée.*)

CLASSE, ſ. f. Ce mot vient du latin *calo*, qui vient du grec καλέω, & par contraction καλῶ, *appeler*, *convoquer*, *aſſembler*; ainſi, toutes

les acceptions de ce mot renferment l'idée d'une convocation ou assemblée à part : ce mot signifie donc une distinction de personnes ou de choses que l'on arrange par ordre selon leur nature, ou selon le motif qui donne lieu à cet arrangement. Ainsi, on range les êtres physiques en plusieurs *Classes*, les métaux, les minéraux, les végétaux, *&c.* *Voyez* CLASSE. (*Hist. nat.*) On fait aussi plusieurs *Classes* d'animaux, d'arbres, de simples, herbes, *&c.* par la même analogie.

Classe se dit aussi des différentes salles des colléges dans lesquelles on distribue les écoliers selon leur capacité. Il y a six *Classes* pour les humanités, & dans quelques colléges sept. La première en dignité c'est la Rhétorique : or en commençant à compter par la Rhétorique, on descend jusqu'à la Sixième ou Septième ; & c'est par l'une de celles-ci que l'on commence les études *classiques.* Il y a deux autres *Classes* pour la Philosophie : l'une est appelée *Logique* ; & l'autre, *Physique.* Il y a aussi les écoles de Théologie, celles de Droit, & celles de Médecine ; mais on ne leur donne pas communément le nom de *Classe.*

Il est vrai, comme on le dit, que Quintilien s'est servi du mot de *Classe* en parlant des écoliers ; mais ce n'est pas dans le même sens que nous nous servons aujourdhui de ce mot. Il paroît, par le passage de Quintilien, que le maître d'une même école divisoit ses écoliers en différentes bandes, selon leur différente capacité, *secundum vires ingenii.* Ce que Quintilien en dit doit plus tôt se rapporter à ce qu'on appelle parmi nous *faire composer & donner des places : ita superiore loco quisque declamabat ;* ce qui nous donnoit, dit-il, une grande émulation, *ea nobis ingens palmæ contentio :* & c'étoit une grande gloire d'être le premier de sa division, *ducere vero* Classem *multo pulcherrimum.* Inst. orat. I. 2.

Au reste Quintilien préfère l'éducation publique, faite *comme il l'entend*, à l'éducation domestique ordinaire. Il prétend que communément il y a autant de danger pour les mœurs dans l'une que dans l'autre ; mais il ne veut pas que les *Classes* soient trop nombreuses. Il faudroit qu'alors la *Classe* fût divisée, & que chaque division eût un maître particulier : *Numerus obstat, nec eo mitti puerum volo ubi negligatur ; sed neque præceptor bonus majore se turbâ quam ut sustinere eam possit oneraverit....... ita, numquam erimus in turbâ. Sed ut fugiendæ sint magnæ scholæ, non tamen hoc eo valet ut fugiendæ sint omnino scholæ ; aliud est enim vitare eas, aliud eligere.* Ibid.

Ce chapitre de Quintilien est rempli d'observations judicieuses ; il fait voir que l'éducation domestique a des inconvénients, mais que l'éducation publique en a aussi. Seroit-il impossible de transporter dans l'une ce qu'il y a d'avantageux dans l'autre ? L'éducation domestique est-elle trop solitaire & trop languissante ? faites souvent des assemblées, des exercices, des déclamations, *&c. Excitanda mens & attollenda semper est.* Ibid. L'éducation publique éloigne-t-elle trop les enfants de l'usage du monde, de façon que, lorsqu'ils sont hors de leur collége, ils paroissent aussi embarrassés que s'ils étoient transportés dans un autre monde ; *existiment se in alium terrarum orbem delatos* (Pétrone) ? faites-leur voir souvent des personnes raisonnables ; accoutumez-les de bonne heure à voir d'honnêtes gens, qu'ils ne soient pas décontenancés en leur présence : *Assuescant jam à tenero non reformidare homines.* Quint. *Ibid.* Faites que votre jeune homme ne soit pas ébloui quand il voit le soleil ; & que ce qu'il verra un jour dans le monde, ne lui paroisse pas nouveau : *Caligat in sole, omnia nova offendit.* Ibid. L'éducation publique donne lieu à l'émulation : *Firmiores in Litteris profectus alit emulatio .... & licet ipsa vitium sit ambitio, frequenter tamen causa virtutum est.* Ibid. *Necesse est enim ut sibi nimium tribuat, qui se nemini comparat.* Ibid.

Ce que dit Quintilien, dans ce chapitre second, sur la vertu & la probité que l'on doit rechercher dans les maîtres, est conforme à la Morale la plus pure ; & ce qu'il ajoûte, dans le chapitre suivant, sur les peines & les châtiments dont on punit les écoliers, est bien digne de remarque. Il dit que ce châtiment abat l'esprit : *Refringit animum & abjicit, lucis fugam & tædium dictat. Jam si minor in diligendis præceptorum moribus fuit cura, pudet dicere in quæ probra nefandi homines isto cædendi jure abutantur ; non morabor in parte hac, nimium est quod intelligitur. Hoc dixisse satis est ; in ætatem infirmam & injuriæ obnoxiam nemini debet nimium licere ...... unde causas turpium factorum sæpe exstitisse utinam falso jactaretur.* Ibid. 2. & 3.

Cette observation de Quintilien ne peut être aujourdhui d'aucun usage parmi nous.

On ne peut rien ajouter à l'attention que les Principaux des colléges apportent dans le choix des maîtres auxquels ils confient l'instruction des jeunes gens ; & les châtiments dont parle Quintilien ne sont presque plus en usage. *Voyez* COLLÈGE. (*M.* DU *MARSAIS.*)

* CLASSIQUE, adj. (*Gramm.*) Ce mot se dit des auteurs que l'on explique dans les colléges ; les mots & les façons de parler de ces auteurs servent de modèle aux jeunes gens. On donne particulièrement ce nom aux auteurs qui ont vécu du temps de la république, & ceux qui ont été contemporains ou presque contemporains d'Auguste : tels sont Térence, César, Cornélius-Népos, Cicéron, Salluste, Virgile, Horace, Phèdre, Tite-Live, Ovide, Valère-Maxime, Velleius-Paterculus, Quinte-Curce, Juvenal, Martial, & Frontin ; auxquels on ajoûte Corneille-Tacite, qui vivoit dans le second siècle, aussi bien que Pline le jeune, Florus, Suétone, & Justin. (*M.* DU *MARSAIS.*)

Classique se dit aussi des auteurs même modernes qui peuvent être proposés pour modèle par la beauté

du style. Tout écrivain qui pense solidement & qui sait s'exprimer d'une manière à plaire aux personnes de goût, appartient à cette classe : on ne doit chercher des auteurs *classiques* que chez les nations où la raison est parvenue à un haut degré de culture, où la vie sociale & le commerce des hommes ont porté l'entendement & le bon goût fort au dessus des sens grossiers : ce n'est que là que les hommes commencent à trouver du plaisir dans des objets intellectuels & dans des sentiments délicats ; alors ceux qui sont doués d'un jugement & d'un goût plus exquis, se trouvent encouragés à considérer avec plus d'attention des objets qui ne tiennent pas immédiatement aux sens ; ils découvrent des rapports plus déliés, que le vulgaire n'apperçoit pas : un nouveau champ de plaisir pour la société se présente à leurs regards, & l'infinie variété des objets rend cette source inépuisable : le monde intellectuel, les pensées, les sentiments, forment pour eux une nouvelle nature, un autre univers fécond en évènements intéressants, en heureuses combinaisons, en vûes riantes, & incomparablement plus riche en plaisirs que la nature grossière qui n'agit que sur les sens extérieurs : celui qui a trouvé les avenues de ce monde invisible, porte avec soi tout ce qu'il faut pour une conversation agréable & des récréations honnêtes ; il dèveloppe dans le commerce de la vie plusieurs scènes de ce monde-là : il s'attire l'attention, & un goût plus délicat commence à se répandre de tous côtés ; on apprend à estimer des choses que jusqu'alors on n'avoit pas même apperçues. On regarde ceux qui ont découvert ces nouvelles sources de plaisirs honnêtes, comme les bienfaiteurs respectables de la société ; l'honneur qu'on leur rend redouble leurs efforts ; ils font de nouvelles observations sur le monde moral, & apportent tous leurs soins à communiquer leurs recherches aux autres de la manière la plus parfaite : le bon ton, la raison, le goût s'introduisent dans les sociétés choisies : les auteurs commencent à paroître, & leurs ouvrages deviennent *classiques* pour la postérité, parce qu'ils sont puisés dans la nature même, dans la source inaltérable du beau & du bon.

On est tenté de croire, que l'homme n'a reçu qu'un degré déterminé de sagacité, pour pénétrer dans la nature des objets moraux ; qu'il ne sauroit aller plus loin ; & que, dans chaque nation, les meilleures têtes ont atteint ce degré-là. Nous voyons du moins que les écrits des hommes de génie de tous les siècles & de toutes les nations, plaisent partout où la raison est déja parvenue à peu près à ce dernier degré de culture : ce sont là les vrais auteurs *classiques* pour toutes les nations de la terre.

Mais chez un peuple dont la raison n'est pas encore cultivée au plus haut point, le meilleur auteur qui s'y formera, sera applaudi, plaira, deviendra célèbre parmi ses contemporains, & cependant ne sera jamais auteur *classique* : ce droit n'appartient qu'aux meilleurs écrivains de la nation la plus éclairée & la plus polie.

La simple culture de l'entendement, qui ne s'attache qu'aux abstractions & à l'analyse des idées, ne forme point d'auteur *classique* ; il n'y en a pas un seul parmi les scholastiques. Une nation qui ne s'attacheroit qu'aux sciences exactes, n'en produiroit aucun, & n'en feroit pas moins de progrès dans ces sciences-là. L'entendement *classique*, s'il est permis de s'exprimer ainsi, ne s'occupe pas d'abstractions ; il n'analyse point les diverses parties de l'objet ; il sait l'énoncer dans toute son étendue avec énergie & simplicité ; c'est un tableau bien fait qu'il présente à l'imagination : ce sont plus tôt des observations fines, qui supposent un coup d'œil perçant, que des raisonnements exacts fondés sur le dèveloppement des idées : le penseur abstrait dit peu en beaucoup de paroles, parce qu'il n'a en vûe que le plus haut degré de certitude : le penseur *classique* dit beaucoup de choses en peu de mots ; il exprime par une simple réflexion ou par une courte sentence, le résultat d'une longue & profonde méditation.

L'esprit d'observation, cette première qualité d'un auteur *classique* ne s'acquiert point par des études abstraites, & ne se forme pas au fond d'un cabinet ; c'est dans le grand monde, au milieu des affaires, & par le commerce des hommes qui sont eux-mêmes doués de ce talent, qu'il se perfectionne : la société, celle surtout qui s'occupe de grands objets, où toutes les facultés de l'entendement sont mises en action & se déploient avec rapidité, où il faut d'un coup d'œil embrasser une multitude de considérations, & penser solidement sans avoir le temps de réfléchir avec méthode ; cette société est la véritable école où l'esprit acquiert la force, le courage mâle, & l'assûrance qui forment un auteur *classique* ; il n'y a qu'un heureux génie qui puisse réussir sans ce secours, & à qui la lecture des bons auteurs puisse tenir lieu de tout le reste.

On remarque qu'en tout pays le nombre des poètes *classiques* l'a emporté sur celui des bons prosateurs ; la raison en est aisée à trouver : le sentiment & l'imagination se dèveloppent long temps avant l'entendement & l'esprit d'observation. Ainsi, ces premières facultés se perfectionnent plus tôt chez une nation, que les talents qui supposent la perfection du jugement. De là vient, comme Cicéron l'a déja observé, qu'il est plus aisé de trouver un grand poète qu'un grand orateur. *Multo tamen pauciores oratores quàm poetæ boni reperientur.* De Orat. I. (*Cet article est tiré de la Théorie générale des Beaux-arts de M.* Sulzer

En latin l'adjectif *Classicus* n'a pas la même valeur ou acception qu'il a en françois.

1°. *Classicus* se dit de ce qui concerne les flottes ou armées navales, comme dans ce vers de Properce ; (II. *Eleg.* j. 28.)

Aut canerem siculæ classica *bella fugæ*,

Classica corona, la couronne navale qui se donnoit à ceux qui avoient remporté la victoire dans un combat naval. *Classici*, dans Quinte-Curce, *IV*, *iij*, 13. signifie *les matelots*.

2°. *Classici cives* étoient les citoyens de la première classe; car il faut observer que le roi Servius avoit partagé tous les citoyens romains en cinq classes. Ceux qui, selon l'évaluation qu'on en fait, avoient mille deux-cents cinquante livres de revenu au moins, ou qui en avoient davantage; ceux-là, dis-je, étoient appelés *classiques*. Classici *dicebantur primæ tantum classis homines, qui centum & viginti quinque millia æris, ampliusve, censi erant*. Aul. Gell. *VII*. 13. *Classici testes*, se disoit des témoins irréprochables, pris de quelques classes de citoyens. Classici *testes*, dit Festus, *dicebantur qui signandis testamentis adhibebantur*. Et Scaliger ajoûte: *qui enim cives romani erant, omnino in aliquâ classe censebantur; qui non habebant classem, nec cives romani erant*.

C'est de là que dans Aulugelle, *XIX*, 8, *autores classici* ne veut pas dire *les auteurs classiques*, dans le sens que nous donnons parmi nous à ce mot; mais *autores classici* signifie *les auteurs du premier ordre, scriptores primæ notæ & præstantissimi*, tels que Cicéron, Virgile, Horace, *&c.* (*M.* DU *MARSAIS*.)

CLEF, *terme de Polygraphie & de Stéganographie*, c'est à dire, de l'Art qui apprend à faire des caractères particuliers dont on se sert pour écrire des lettres qui ne peuvent être lues que par des personnes qui ont la connoissance des caractères dont on s'est servi pour les écrire; c'est ce qu'on appelle *Lettres en chiffres*. *Voy.* CHIFFRE *&* DÉCHIFFRER.

Or les personnes qui s'écrivent de ces sortes de lettres ont chacune de leur côté un alphabet où la valeur de chaque caractère convenu est expliquée: par exemple, si l'on est convenu qu'une étoile signifie *a*, l'alphabet porte *, . . . a; ainsi des autres signes.

Or ces sortes d'alphabets qu'on appelle *Clefs*, *en terme de Stéganographie*, c'est une métaphore prise des *Clefs* qui servent à ouvrir les portes des maisons, des chambres, des armoires, *&c.* & nous donnent ainsi lieu de voir le dedans; de même les *Clefs* ou alphabets dont nous parlons donnent le moyen d'entendre le sens des lettres en chiffres; elles servent à déchiffrer la lettre, ou quelqu'autre écrit en caractères singuliers & convenus.

C'est par une pareille extension ou métaphore qu'on donne le nom de *Clef* à tout ce qui sert à éclaircir ce qui a d'abord été présenté sous quelque voile, & enfin à tout ce qui donne une intelligence qu'on n'avoit pas sans cela. Par exemple, s'il est vrai que la Bruyère, par Ménalque, Philémon, *&c.* ait voulu parler de telle personne, la liste où les noms de ces personnes sont écrits après ceux sous lesquels la Bruyère les a cachés: cette liste, dis-je, est ce qu'on appelle *la Clef de la Bruyère*. C'est ainsi qu'on dit, *la Clef de Rabelais*, *la Clef du Catholicon d'Espagne*, &c.

C'est encore par la même figure que l'on dit que *la Logique est la Clef des sciences*, parce que comme le but de la Logique est de nous apprendre à raisonner avec justesse, & à dèvelopper les faux raisonnements, il est évident qu'elle nous éclaire & nous conduit dans l'étude des autres sciences: elle nous en ouvre, pour ainsi dire, la porte, & nous fait voir ce qu'elles ont de solide, & ce qu'il peut y avoir de défectueux ou de moins exact. (*M.* DU *MARSAIS*.)

CLIMAX, (*Belles-Lettres*.) Du grec κλίμαξ, *gradation*. Figure de Rhétorique par laquelle le discours s'élève ou descend comme par degrés: telle est cette pensée de Cicéron contre Catilina: *Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas, quod ego non audiam, non videam, planèque sentiam*; tu ne fais rien, tu n'entreprends rien, tu ne penses rien, que je n'apprenne, que je ne voye, dont je ne sois parfaitement instruit: ou cette invitation à son ami Atticus: *Si dormis, expergiscere; si stas, ingredere; si ingrederis, curre; si curris, advola*: ou ce trait contre Verrès: *C'est un forfait que de mettre aux fers un citoyen romain; un crime, que de le faire battre de verges; presque un parricide, que de le mettre à mort; que dirai-je, de le faire crucifier?* (*L'abbé MALLET*.)

CLYSTÈRE, LAVEMENT, REMÈDE. *Syn.* Ces trois termes, synonymes en Mèdecine & en Pharmacie, ne sont point arrangés ici au hazard; ils le sont selon l'ordre chronologique de leur succession dans la langue.

Il y a long temps que *Clystère* ne se dit plus. *Lavement* lui a succédé; & sous le règne de Louis XIV, l'abbé de S. Cyran le mettoit déja au rang des mots déshonnêtes qu'il reprochoit au P. Garasse. On a substitué de nos jours le terme de *Remède* à celui de *Lavement*: *Remède* est équivoque; mais c'est par cette raison même qu'il est honnête.

Clystère n'a plus lieu que dans le burlesque; & *Lavement*, que dans les auteurs de Mèdecine: dans le langage ordinaire on ne doit dire que *Remède*. (*Le chevalier de* JAUCOURT.)

(N.) CŒUR, COURAGE, VALEUR, BRAVOURE, INTRÉPIDITÉ. *Synonymes.*

Le *Cœur* bannit la crainte ou la surmonte; il ne permet pas de reculer, & tient ferme dans l'occasion. Le *Courage* est impatient d'attaquer; il ne s'embarrasse pas de la difficulté, & entreprend hardiment. La *Valeur* agit avec vigueur; elle ne cède pas à la résistance, & continue l'entreprise malgré les oppositions & les efforts contraires. La *Bravoure* ne connoît pas la peur; elle court au danger de bonne gârce, & préfère l'honneur au soin de la vie. L'*Intrépidité* affronte & voit de sang

froid le péril le plus évident; elle n'est point effrayée d'une mort présente.

Il entre dans l'idée des trois premiers de ces mots plus de rapport à l'action, que dans celle des deux derniers; & ceux-ci à leur tour renferment dans leur idée particulière un certain rapport au danger, que les premiers n'expriment pas.

Le *Cœur* soutient dans l'action. Le *Courage* fait avancer. La *Valeur* fait exécuter. La *Bravoure* fait qu'on s'expose. L'*Intrépidité* fait qu'on se sacrifie.

Il faut que le *Cœur* ne nous abandonne jamais; que le *Courage* ne nous détermine pas toujours à agir; que la *Valeur* ne nous fasse pas mépriser l'ennemi; que la *Bravoure* ne se pique pas de paroître mal à propos; & que l'*Intrépidité* ne se montre que dans le cas où le devoir & la nécessité y engagent. *Voyez* COURAGE, BRAVOURE. *Syn.* COURAGE, BRAVOURE, VALEUR. *Syn.* VALEUR, COURAGE. *Syn.* (*L'abbé* GIRARD.)

* COLÈRE, COURROUX, EMPORTEMENT. *Synonymes.*

(¶ Une agitation impatiente contre quelqu'un qui nous obstine, qui nous offense, ou qui nous manque dans l'occasion, fait le caractère commun que ces trois mots expriment. Mais la *Colère* dit une passion plus intérieure & de plus de durée, qui dissimule quelquefois, & dont il faut alors se défier. Le *Courroux* enferme dans son idée quelque chose qui tient de la supériorité, & qui respire hautement la vengeance ou la punition; il est aussi d'un style ampoulé. L'*Emportement* n'exprime proprement qu'un mouvement extérieur qui éclate & fait beaucoup de bruit, mais qui passe promptement.

Le cœur est véritablement piqué dans la *Colère*; & il a peine à pardonnner si l'on ne s'adresse pas directement à lui: mais il revient dès qu'on sait le prendre. Souvent le *Courroux* n'a d'autre mobile que la vanité, qui exige simplement une satisfaction; & parce qu'alors il agit plus par jugement que par sentiment, il en est plus difficile à appaiser. Il arrive assez ordinairement que la chaleur du sang & la pétulance de l'imagination occasionnent l'*Emportement*, sans que le cœur ni l'esprit y ayent part: il est alors tout méchanique, c'est pourquoi la raison n'est point de mise à son égard; il n'y a donc qu'à céder jusqu'à ce qu'il ait eu son cours.

La *Colère* marque beaucoup d'humeur & de sensibilité; celle de la femme est la plus dangereuse. Le *Courroux* marque beaucoup de hauteur & de fierté; celui du prince est le plus à craindre. L'*Emportement* marque beaucoup d'aigreur & d'impatience; celui de nos amis est le plus désagréable & le plus dur à soutenir.) (*L'abbé* GIRARD.)

Le *Courroux* est la marque extérieure de la *Colère*; l'*Emportement* en est l'excès. (*M.* D'ALEMBERT.)

COLLECTIF, adj. (*Gramm.*) Ce mot vient du latin *colligere*, recueillir, rassembler. Cet adjectif se dit de certains noms substantifs qui présentent à l'esprit l'idée d'un Tout, d'un ensemble, formé par l'assemblage de plusieurs individus de même espèce; par exemple, *Armée* est un nom *collectif*, il nous présente l'idée singulière d'un ensemble, d'un Tout, formé par l'assemblage ou réunion de plusieurs soldats: *Peuple* est aussi un terme *collectif*, parce qu'il excite dans l'esprit l'idée d'une collection de plusieurs personnes rassemblées en un corps politique, vivant en société sous les mêmes lois: *Forêt* est encore un nom *collectif*; car ce mot, sous une expression singulière, excite l'idée de plusieurs arbres qui sont l'un auprès de l'autre: ainsi, le nom *collectif* nous donne l'idée d'unité par une pluralité assemblée.

Mais observez que, pour faire qu'un nom soit *collectif*, il ne suffit pas que le Tout soit composé de parties divisibles: il faut que ces parties soient actuellement séparées, & qu'elles ayent chacune leur être à part; autrement, les noms de chaque corps particulier seroient autant de noms *collectifs*; car tout corps est divisible: ainsi, *Homme* n'est pas un nom *collectif*, quoique l'homme soit composé de différentes parties; mais *Ville* est un nom *collectif*, soit qu'on prenne ce mot pour un assemblage de différentes maisons, ou pour une société de divers citoyens; il en est de même de *Multitude*, *Quantité*, *Régiment*, *Troupe*, *la Plupart*, &c.

Il faut observer ici une maxime importante de Grammaire, c'est que le sens est la principale règle de la construction: ainsi, quand on dit qu'*une infinité de personnes soutiennent*, le verbe *soutiennent* est au pluriel, parce qu'en effet, selon le sens, ce sont plusieurs personnes qui soutiennent: l'*infinité* n'est que pour marquer la pluralité des personnes qui soutiennent; ainsi, il n'y a rien contre la Grammaire dans ces sortes de constructions. C'est ainsi que Virgile a dit: *Pars mersi tenuere ratem*; & dans Salluste, *Pars in carcerem acti, pars bestiis objecti.* On rapporte ces constructions à une figure qu'on appelle *Syllepse*; d'autres la nomment *Synthèse*: mais le nom ne fait rien à la chose; cette figure consiste à faire la construction selon le sens plus tôt que selon les mots. *Voyez* CONSTRUCTION. (*M.* DU MARSAIS.)

COLLÈGE, s. m. Établissement public destiné à enseigner gratuitement aux jeunes gens les éléments de la Religion, des Humanités, & des Belles-Lettres.

Chez les grecs, les *Collèges* les plus célèbres étoient le Lycée & l'Académie: ce dernier a donné le nom à nos universités, qu'on appelle en latin *Academiæ*; mais plus proprement encore à ces sociétés littéraires qui depuis un siècle se sont formées en Europe. Outre ces deux fameux *Collèges* dans l'antiquité grèque, la maison ou l'appartement de chaque philosophe ou rhéteur pouvoit être regardé comme un *Collège* particulier.

On prétend que les romains ne firent de pareils établissements que sur la fin de leur empire : quoi qu'il en soit, il y avoit plusieurs *Collèges* fondés par leurs empereurs, & principalement dans les Gaules, tels que ceux de Marseille, de Lyon, de Besançon, de Bordeaux, *&c.*

Les juifs & les égyptiens avoient aussi leurs *Collèges.* Les principaux de ceux des juifs étoient établis à Jérusalem, à Tibériade, à Babylone : on prétend que ce dernier avoit été institué par Ézéchiel, & qu'il a subsisté jusqu'au temps de Mahomet.

La plupart de ces établissements destinés à l'instruction de la Jeunesse ont toujours été confiés aux personnes consacrées à la Religion : les mages dans la Perse, les gymnosophistes dans les Indes, les druïdes dans les Gaules & dans la Bretagne, étoient ceux à qui l'on avoit donné le soin des écoles publiques.

Après l'établissement du Christianisme, il y eut autant de *Collèges* que de monastères. Charlemagne, dans ses Capitulaires, enjoint aux moines d'élever les jeunes gens, & de leur enseigner la Musique, la Grammaire, & l'Arithmétique : mais soit que cette occupation détournât trop les moines de la contemplation & leur enlevât trop de temps, soit dégoût pour l'honorable mais pénible fonction d'instruire les autres, ils la négligèrent ; & le soin des *Collèges* qui furent alors fondés, fut confié à des personnes uniquement occupées de cet emploi. *Trév. Moréry, & Chambers. (L'abbé* MALLET.)

Nous n'entrerons point ici dans le détail historique de l'établissement des différents *Collèges* de Paris; ce détail n'est point de l'objet de notre ouvrage & d'ailleurs intéresseroit assez peu le Public : il est un autre objet bien plus important dont nous voulons ici nous occuper ; c'est celui de l'éducation qu'on y donne à la Jeunesse.

Quintilien, un des hommes de l'Antiquité qui ont eu le plus de sens & le plus de goût, examine, dans ses *Institutions oratoires*, si l'éducation publique doit être préférée à l'éducation privée ; & il conclut en faveur de la première. Presque tous les modernes qui ont traité le même sujet depuis ce grand homme, ont été de son avis. Je n'examinerai point si la plupart d'entre eux n'étoient point intéressés par leur état à défendre cette opinion, ou déterminés à la suivre par une admiration trop souvent aveugle pour ce que les anciens ont pensé : il s'agit ici de raison, & non pas d'autorité; & la question vaut bien la peine d'être examinée en elle-même.

J'observe d'abord que nous avons assez peu de connoissance de la manière dont se faisoit chez les anciens l'éducation, tant publique que privée ; & qu'ainsi, ne pouvant à cet égard comparer la méthode des anciens à la nôtre, l'opinion de Quintilien, quoique peut-être bien fondée, ne sauroit être ici d'un grand poids. Il est donc nécessaire de voir en quoi consiste l'éducation de nos *Collèges*, & de la comparer à l'éducation domestique ; c'est d'après ces faits que nous devons prononcer.

Mais avant que de traiter un sujet si important, je dois prévenir les lecteurs désintéressés, que cet article pourra choquer quelques personnes, quoique ce ne soit pas mon intention : je n'ai pas plus de sujet de haïr ceux dont je vais parler, que de les craindre ; il en est même plusieurs que j'estime, & quelques-uns que j'aime & que je respecte : ce n'est point aux hommes que je fais la guerre ; c'est aux abus, à des abus qui choquent & qui affligent comme moi la plupart même de ceux qui contribuent à les entretenir, parce qu'ils craignent de s'opposer au torrent. La matière dont je vais parler intéresse le Gouvernement & la Religion, & mérite bien qu'on en parle avec liberté, sans que cela puisse offenser personne : après cette précaution, j'entre en matière.

On peut réduire à cinq chefs l'éducation publique ; les Humanités, la Rhétorique, la Philosophie, les Mœurs, & la Religion.

Humanité. On appelle ainsi le temps qu'on emploie dans les *Collèges* à s'instruire des préceptes de la langue latine. Ce temps est d'environt six ans : on y joint vers la fin quelque connoissance très-superficielle du grec; on y explique, tant bien que mal, les auteurs de l'Antiquité les plus faciles à entendre ; on y apprend aussi, tant bien que mal, à composer en latin ; je ne sache pas qu'on y enseigne autre chose. Il faut pourtant convenir qne dans l'université de Paris, où chaque professeur est attaché à une classe particulière, les Humanités sont plus fortes que dans les *Collèges* de réguliers, où les professeurs montent de classe en classe, & s'instruisent avec leurs disciples en apprenant avec eux ce qu'ils devroient leur enseigner, Ce n'est point la faute des maîtres ; c'est, encore une fois, la faute de l'usage.

Rhétorique. Quand ou sait ou qu'on croit savoir assez de latin, on passe en Rhétorique : c'est alors qu'on commence à produire quelque chose de soi-même; car jusqu'alors on n'a fait que traduire, soit de latin en françois, soit de françois en latin. En Rhétorique on apprend d'abord à *étendre* une pensée, à *circonduire* & *allonger* des périodes ; & peu à peu l'on en vient enfin à des discours en forme, toujours ou presque toujours en langue latine. On donne à ces discours le nom d'*Amplifications ;* nom très-convenable en effet, puisqu'ils consistent pour l'ordinaire à noyer, dans deux feuilles de verbiage, ce qu'on pourroit & ce qu'on devroit dire en deux lignes. Je ne parle point de ces figures de Rhétorique, si chères à qnelques pédants modernes, & dont le nom même est devenu si ridicule, que les professeurs les plus sensés les ont entièrement bannies de leurs leçons. Il en est pourtant encore qui en font grand cas, & il est assez ordinaire d'interroger sur ce sujet important ceux qui aspirent à la maitrise ès arts.

Philosophie. Après avoir passé sept ou huit ans à

à apprendre des mots, ou à parler ſans rien dire, on commence enfin ou on croit commencer l'étude des choſes; car c'eſt la vraie définition de la Philoſophie. Mais il s'en faut bien que celle des *Colléges* mérite ce nom: elle ouvre pour l'ordinaire par un *Compendium*, qui eſt, ſi on peut parler ainſi, le rendez-vous d'une infinité de queſtions inutiles ſur l'exiſtence de la Philoſophie, ſur la Philoſophie d'Adam, *&c.* On paſſe de là en Logique: celle qu'on enſeigne, du moins dans un grand nombre de *Colléges*, eſt à peu près celle que le maître de Philoſophie ſe propoſe d'apprendre au Bourgeois gentil-homme. On y enſeigne à bien concevoir par le moyen des univerſaux, à bien juger par le moyen des cathégories, & à bien conſtruire un ſyllogiſme par le moyen des figures, *barbara*, *celarent*, *darii*, *ferio*, *baralipton*, &c. On y demande ſi la logique eſt un art ou une ſcience; ſi la concluſion eſt de l'eſſence du ſyllogiſme, *&c. &c. &c.* Toutes queſtions qu'on ne trouvera point dans l'*Art de penſer*, ouvrage excellent, mais auquel on a peut-être reproché avec quelque raiſon d'avoir fait des règles de la Logique un trop gros volume. La Métaphyſique eſt à peu près dans le même goût; on y mêle aux plus importantes vérités les diſcuſſions les plus futiles: avant & après avoir démontré l'exiſtence de Dieu, on traite avec le même ſoin les grandes queſtions de la diſtinction formelle ou virtuelle, de l'univerſel de *la part de la choſe*, & une infinité d'autres; n'eſt-ce pas outrager & blaſphémer en quelque ſorte la plus grande des vérités, que de lui donner un ſi ridicule & ſi miſérable voiſinage? Enfin dans la Phyſique on bâtit à ſa mode un ſyſtême du monde; on y explique tout ou preſque tout; on y ſuit ou on y réfute à tort & à travers Ariſtote, Deſcartes, & Newton. On termine ce cours de deux années par quelques pages ſur la Morale, qu'on rejette pour l'ordinaire à la fin, ſans doute comme la partie la moins importante.

Mœurs & Religion. Nous rendrons ſur le premier de ces deux articles la juſtice qui eſt due aux ſoins de la plupart des maîtres; mais nous en appelons en même temps à leur témoignage, & nous gémirons d'autant plus volontiers avec eux ſur la corruption dont on ne peut juſtifier la Jeuneſſe des *Colléges*, que cette corruption ne ſauroit leur être imputée. A l'égard de la Religion, on tombe ſur ce point dans deux excès également à craindre: le premier & le plus commun, eſt de réduire tout en pratiques extérieures, & d'attacher à ces pratiques une vertu qu'elles n'ont aſſûrément pas: le ſecond eſt au contraire de vouloir obliger les enfants à s'occuper uniquement de cet objet, & de leur faire négliger pour cela leurs autres études, par leſquelles ils doivent un jour ſe rendre utiles à leur patrie. Sous prétexte que Jeſus-Chriſt a dit qu'il faut toujours prier, quelques maîtres, & ſurtout ceux qui ſont dans certains principes de rigoriſme, voudroient que preſque tout le temps deſtiné à l'étude ſe paſsât en méditations & en catéchiſmes; comme ſi le travail & l'exactitude à remplir les devoirs de ſon état, n'étoient pas la prière la plus agréable à Dieu. Auſſi les diſciples qui, ſoit par tempérament, ſoit par pareſſe, ſoit par docilité, ſe conforment ſur ce point aux idées de leurs maîtres, ſortent pour l'ordinaire du *Collège* avec un degré d'imbécilité & d'ignorance de plus.

Il réſulte de ce détail, qu'un jeune homme, après avoir paſſé dans un *Collège* dix années, qu'on doit mettre au nombre des plus précieuſes de ſa vie, en ſort, lorſqu'il a le mieux employé ſon temps, avec la connoiſſance très-imparfaite d'une langue morte; avec des préceptes de Rhétorique & des principes de Philoſophie, qu'il doit tâcher d'oublier; ſouvent avec une corruption de mœurs, dont l'altération de la ſanté eſt la moindre ſuite; quelquefois avec des principes d'une dévotion mal entendue; mais plus ordinairement avec une connoiſſance de la Religion ſi ſuperficielle, qu'elle ſuccombe à la première converſation impie ou à la première lecture dangereuſe.

Je ſais que les maîtres les plus ſenſés déplorent ces abus, avec encore plus de force que nous ne faiſons ici; preſque tous déſirent paſſionnément qu'on donne à l'éducation des *Colléges* une autre forme: nous ne faiſons qu'expoſer ici ce qu'ils penſent, & ce que perſonne d'entre eux n'oſe écrire: mais le train une fois établi a ſur eux un pouvoir dont ils ne ſauroient s'affranchir; & en matière d'uſage, ce ſont les gens d'eſprit qui reçoivent la loi des ſots. Je n'ai donc garde, dans ces réflexions ſur l'éducation publique, de faire la ſatyre de ceux qui enſeignent; ces ſentiments ſeroient bien éloignés de la reconnoiſſance dont je fais profeſſion pour mes maîtres: je conviens avec eux que l'autorité ſupérieure du Gouvernement eſt ſeule capable d'arrêter les progrès d'un ſi grand mal; je dois même avouer que pluſieurs profeſſeurs de l'univerſité de Paris s'y oppoſent autant qu'il leur eſt poſſible, & qu'ils oſent s'écarter en quelque choſe de la routine ordinaire, au riſque d'être blâmés par le plus grand nombre. S'ils oſoient encore davantage, & ſi leur exemple étoit ſuivi, nous verrions peut-être enfin les études changer de face parmi nous: mais c'eſt un avantage qu'il ne faut attendre que du temps, ſi même le temps eſt capable de nous le procurer. La vraie Philoſophie a beau ſe répandre en France de jour en jour, il lui eſt bien plus difficile de pénétrer chez les corps que chez les particuliers: ici elle ne trouve qu'une tête à forcer, ſi on peut parler ainſi, là elle en trouve mille. L'univerſité de Paris, compoſée de particuliers qui ne forment d'ailleurs entre eux aucun corps régulier ni eccléſiaſtique, aura moins de peine à ſecouer le joug des préjugés dont les écoles ſont encore pleines.

Parmi les différentes inutilités qu'on apprend aux enfants dans les *Colléges*, j'ai négligé de faire mention des tragédies, parce qu'il me ſemble que l'univerſité de Paris commence à les proſcrire preſque entièrement: on en a l'obligation à feu M. Rollin,

un des hommes qui ont travaillé le plus utilement pour l'éducation de la Jeuneſſe : à ces déclamations de vers il a ſubſtitué les exercices, qui ſont au moins beaucoup plus utiles, quoiqu'ils puſſent l'être encore davantage. On convient aujourdhui aſſez généralement, que ces tragédies ſont une perte de temps pour les écoliers & pour les maîtres : c'eſt pis encore, quand on les multiplie au point d'en repréſenter plufieurs pendant l'année, & quand on y joint d'autres appendices encore plus ridicules, comme des explications d'énigmes, des ballets, & des comédies triſtement ou ridiculement plaiſantes. Nous avons ſous les yeux un ouvrage de cette dernière eſpèce, intitulé *La défaite du Solécifme par Deſpautère*, repréſentée plufieurs fois dans un *Collège* de Paris : le chevalier Prétérit, le chevalier Supin, le marquis des Conjugaiſons, & d'autres perſonnages de la même trempe, ſont les lieutenants généraux de Deſpautère, auquel deux grands princes, appelés *Solécifme* & *Barbariſme*, déclarent une guerre mortelle. Nous faiſons grâce à nos lecteurs d'un plus grand détail, & nous ne doutons point que ceux qui préſident aujourdhui à ce *Collège*, ne fiſſent main-baſſe, s'ils en étoient les maîtres, ſur des puérilités ſi pédanteſques & de ſi mauvais goût : ils ſont trop éclairés pour ne pas ſentir que le précieux temps de la jeuneſſe ne doit point être employé à de pareilles inepties. Je ne parle point ici des ballets où la Religion peut être intéreſſée : je ſais que cet inconvénient eſt rare, grâce à la vigilance des ſupérieurs ; mais je ſais auſſi que, malgré toute cette vigilance, il ne laiſſe pas de ſe faire ſentir quelquefois. *Voyez dans le journ. de Trév. nouv. litt. ſept.* 1750, la critique de ces ballets, très-édifiante à tous égards. Je conclus du moins de tout ce détail, qu'il n'y a rien de bon à gagner dans ces ſortes d'exercices, & beaucoup de mal à en craindre.

Il me ſemble qu'il ne ſeroit pas impoſſible de donner une autre forme à l'éducation des *Collèges*. Pourquoi paſſer ſix ans à apprendre, tant bien que mal, une langue morte ? Je ſuis bien éloigné de déſapprouver l'étude d'une langue dans laquelle les Horaces & les Tacites ont écrit ; cette étude eſt abſolument néceſſaire pour connoître leurs admirables ouvrages : mais je crois qu'on devroit ſe borner à les entendre, & que le temps qu'on emploie à compoſer en latin eſt un temps perdu. Ce temps ſeroit bien mieux employé à apprendre par principes ſa propre langue, qu'on ignore toujours au ſortir du *Collège*, & qu'on ignore au point de la parler très-mal. Une bonne Grammaire françoiſe ſeroit tout à la fois une excellente Métaphyſique, & vaudroit bien les rapſodies qu'on lui ſubſtitue. D'ailleurs, quel latin que celui de certains *Collèges* ! nous en appelons au jugement des connoiſſeurs.

Un rhéteur moderne, le P. Porée, très-reſpectable d'ailleurs par ſes qualités perſonnelles, mais à qui nous ne devons que la vérité, puiſqu'il n'eſt plus, eſt le premier qui ait oſé ſe faire un jargon bien différent de la langue que parloient autrefois les Herſan, les Marin, les Grenan, les Commire, les Coſſart, & les Jouvenci, & que parlent encore quelques profeſſeurs célèbres de l'univerſité. Les ſucceſſeurs du rhéteur dont je parle ne ſauroient trop s'éloigner de ſes traces.

Je ſais que le latin étant une langue morte, dont preſque toutes les fineſſes nous échappent, ceux qui paſſent aujourdhui pour écrire le mieux en cette langue, écrivent peut-être fort mal : mais du moins les vices de leur diction nous échappent auſſi ; & combien doit être ridicule une latinité qui nous fait rire ? Certainement un étranger peu verſé dans la langue françoiſe, s'appercevroit facilement que la diction de Montagne, c'eſt à dire du ſeizième ſiècle, approche plus de celle des bons écrivains du ſiècle de Louis XIV, que celle de Geoffroy de Ville-hardouin, qui écrivoit dans le treizième ſiècle.

Au reſte, quelque eſtime que j'aye pour quelques-uns de nos humaniſtes modernes, je les plains d'être forcés à ſe donner tant de peine pour parler fort élégamment une autre langue que la leur. Ils ſe trompent, s'ils s'imaginent en cela avoir le mérite de la difficulté vaincue : il eſt plus difficile d'écrire & de parler bien ſa langue, que de parler & d'écrire bien une langue morte ; la preuve en eſt frappante. Je vois que les grecs & les romains, dans le temps que leur langue étoit vivante, n'ont pas eu plus de bons écrivains que nous n'en avons dans la nôtre ; je vois qu'ils n'ont eu, ainſi que nous, qu'un très-petit nombre d'excellents poètes, & qu'il en eſt de même de toutes les nations. Je vois au contraire que le renouvellement des Lettres a produit une quantité prodigieuſe de poètes latins, que nous avons la bonté d'admirer : d'où peut venir cette différence ? & ſi Virgile ou Horace revenoient au monde pour juger ces héros modernes du Parnaſſe latin, ne devrions-nous pas avoir grand'peur pour eux ? Pourquoi, comme l'a remarqué un auteur moderne, telle compagnie, fort eſtimable d'ailleurs, qui a produit une nuée de verſificateurs latins, n'a-t-elle pas un ſeul poète françois qu'on puiſſe lire ? Pourquoi les recueils de vers françois qui s'échappent par malheur de nos *Collèges* ont-ils ſi peu de ſuccès, tandis que plufieurs gens de Lettres eſtiment les vers latins qui en ſortent ? Je dois au reſte avouer ici que l'univerſité de Paris eſt très-circonſpecte & très-réſervée ſur la verſification françoiſe, & je ne ſaurois l'en blâmer.

Concluons de ces réflexions, que les compoſitions latines ſont ſujettes à de grands inconvénients, & qu'on feroit beaucoup mieux d'y ſubſtituer des compoſitions françoiſes ; c'eſt ce qu'on commence à faire dans l'univerſité de Paris : on y tient cependant encore au latin par préférence, mais enfin on commence à y enſeigner le françois.

J'ai entendu quelquefois regretter les thèſes qu'on ſoutenoit autrefois en grec ; j'ai bien plus de re-

gret qu'on ne les ſoutienne pas en françois; on ſeroit obligé d'y parler raiſon, ou de ſe taire.

Les langues étrangères dans leſquelles nous avons un grand nombre de bons auteurs, comme l'anglois & l'italien, & peut-être l'allemand & l'eſpagnol, devroient auſſi entrer dans l'éducation des *Collèges*; la plupart ſeroient plus utiles à ſavoir que des langues mortes, dont les ſavants ſeuls ſont à portée de faire uſage.

J'en dis autant de l'Hiſtoire & de toutes les ſciences qui s'y rapportent, comme la Chronologie & la Géographie. Malgré le peu de cas que l'on paroît faire dans les *Collèges* de l'étude de l'Hiſtoire, c'eſt peut-être l'enfance qui eſt le temps le plus propre à l'apprendre. L'Hiſtoire, aſſez inutile au commun des hommes, eſt fort utile aux enfants, par les exemples qu'elle leur préſente & les leçons vivantes de vertu qu'elle peut leur donner, dans un âge où ils n'ont point encore de principes fixes, ni bons ni mauvais. Ce n'eſt pas à trente ans qu'il faut commencer à l'apprendre, à moins que ce ne ſoit pour la ſimple curioſité; parce qu'à trente ans l'eſprit & le cœur ſont ce qu'ils ſeront pour toute la vie. Au reſte, un homme d'eſprit de ma connoiſſance voudroit qu'on étudiât & qu'on enſeignât l'Hiſtoire à rebours, c'eſt à dire, en commençant par notre temps, & remontant de là aux ſiècles paſſés. Cette idée me paroît très-juſte, & très-philoſophique: à quoi bon ennuyer d'abord un enfant de l'hiſtoire de Pharamond, de Clovis, de Charlemagne, de Céſar, & d'Alexandre, & lui laiſſer ignorer celle de ſon temps, comme il arrive preſque toujours, par le dégoût que les commencements lui inſpirent?

A l'égard de la Rhétorique, on voudroit qu'elle conſiſtât beaucoup plus en exemples qu'en préceptes; qu'on ne ſe bornât pas à lire des auteurs anciens, & à les faire admirer quelquefois aſſez mal à propos; qu'on eût le courage de les critiquer ſouvent, de les comparer avec les auteurs modernes, & de faire voir en quoi nous avons de l'avantage ou du déſavantage ſur les romains & ſur les grecs. Peut-être même devroit-on faire précéder la Rhétorique par la Philoſophie; car enfin, il faut apprendre à penſer avant que d'écrire.

Dans la Philoſophie, on borneroit la Logique à quelques lignes; la Métaphyſique, à un abrégé de Locke; la Morale purement philoſophique, aux ouvrages de Séneque & d'Épictete; la Morale chrétienne, au ſermon de Jeſus-Chriſt ſur la montagne; la Phyſique, aux expériences & à la Géométrie, qui eſt de toutes les Logiques & Phyſiques la meilleure.

On voudroit enfin qu'on joignît, à ces différentes études, celle des beaux arts, & ſurtout de la Muſique, étude ſi propre pour former le goût & pour adoucir les mœurs, & dont on peut bien dire avec Cicéron: *Hæc ſtudia Adoleſcentiam alunt, Senectutem oblectant, ſecundas res ornant, adverſis perfugium & ſolatium præbent.*

Ce plan d'études iroit, je l'avoue, à multiplier les maîtres & le temps de l'éducation. Mais 1°. il me ſemble que les jeunes-gens en ſortant du *Collège*, y gagneroient de toutes manières, s'ils en ſortoient plus inſtruits. 2°. Les enfants ſont plus capables d'application & d'intelligence qu'on ne le croit communément; j'en appelle à l'expérience: & ſi, par exemple, on leur apprenoit de bonne heure la Géométrie, je ne doute point que les prodiges & les talents précoces en ce genre ne fuſſent beaucoup plus fréquents: il n'eſt guère de ſcience dont on ne puiſſe inſtruire l'eſprit le plus borné, avec beaucoup d'ordre & de méthode; mais c'eſt là pour l'ordinaire par où l'on péche. 3°. Il ne ſeroit pas néceſſaire d'appliquer tous les enfants à tous ces objets à la fois: on pourroit ne les montrer que ſucceſſivement; quelques-uns pourroient ſe borner à un certain genre; & dans cette quantité prodigieuſe, il ſeroit bien difficile qu'un jeune homme n'eût du goût pour aucun. Au reſte, c'eſt au Gouvernement, comme je l'ai dit, à faire changer là-deſſus la routine & l'uſage; qu'il parle, & il ſe trouvera aſſez de bons citoyens pour propoſer un excellent plan d'études. Mais en attendant cette réforme, dont nos neveux auront peut-être le bonheur de jouïr, je ne balance point à croire que l'éducation des *Collèges*, telle qu'elle eſt, eſt ſujette à beaucoup plus d'inconvénients qu'une éducation privée, où il eſt beaucoup plus facile de ſe procurer les diverſes connoiſſances dont je viens de faire le détail.

Je ſais qu'on fait ſonner très-haut deux grands avantages en faveur de l'éducation des *Collèges*, la ſociété & l'émulation: mais il me ſemble qu'il ne ſeroit pas impoſſible de ſe les procurer dans l'éducation privée, en liant enſemble quelques enfants à peu près de la même force & du même âge. D'ailleurs, j'en prens à témoin les maîtres, l'émulation dans les *Collèges* eſt bien rare; & à l'égard de la ſociété, elle n'eſt pas ſans de grands inconvénients. J'ai déja touché ceux qui en réſultent par rapport aux mœurs; mais je veux parler ici d'un autre qui n'eſt que trop commun, ſurtout dans les lieux où on élève beaucoup de jeune Nobleſſe: on leur parle à chaque inſtant de leur naiſſance & de leur grandeur, & par là on leur inſpire, ſans le vouloir, des ſentiments d'orgueil à l'égard des autres. On exhorte ceux qui préſident à l'inſtruction de la Jeuneſſe, à s'examiner ſoigneuſement ſur un point de ſi grande importance.

Un autre inconvénient de l'éducation des *Collèges*, eſt que le maître ſe trouve obligé de proportionner ſa marche au plus grand nombre de ſes diſciples, c'eſt à dire, aux génies médiocres; ce qui entraîne pour les génies plus heureux une perte de temps conſidérable.

Je ne puis m'empêcher non plus de faire ſentir à cette occaſion les inconvénients de l'inſtruction gratuite, & je ſuis aſſuré d'avoir ici pour moi tous les profeſſeurs les plus éclairés & les plus célèbres: ſi cet établiſſement a fait quelque bien aux diſciples, il a fait encore plus de mal aux maîtres.

Au reste, si l'éducation de la Jeunesse est négligée, ne nous en prenons qu'à nous-mêmes, & au peu de considération que nous témoignons à ceux qui s'en chargent; c'est le fruit de cet esprit de futilité qui règne dans notre nation, & qui absorbe, pour ainsi dire, tout le reste. En France, on sait peu de gré à quelqu'un de remplir les devoirs de son état; on aime mieux qu'il soit frivole.

Voilà ce que l'amour du bien public m'a inspiré de dire ici sur l'éducation, tant publique que privée: d'où il s'ensuit que l'éducation publique ne devroit être la ressource que des enfants dont les parents ne sont malheureusement pas en état de fournir à la dépense d'une éducation domestique. Je ne puis penser sans regret au temps que j'ai perdu dans mon enfance: c'est à l'usage établi, & non à mes maîtres, que j'impute cette perte irréparable; & je voudrois que mon expérience pût être utile à ma patrie. *Exoriare aliquis.* (*M. d'Alembert.*)

COMÉDIE, s. f. (*Belles-Lettres.*) C'est l'imitation des mœurs, mise en action: imitation des mœurs, en quoi elle diffère de la Tragédie & du Poème héroïque; imitation en action, en quoi elle diffère du Poème didactique moral, & du simple Dialogue.

Elle diffère particulièrement de la Tragédie dans son principe, dans ses moyens, & dans sa fin. La sensibilité humaine est le principe d'où part la Tragédie; le pathétique en est le moyen; la crainte des passions funestes, l'horreur des grands crimes, & l'amour des sublimes vertus sont les fins qu'elle se propose. La malice naturelle aux hommes est le principe de la *Comédie.* Nous voyons les défauts de nos semblables avec une complaisance mêlée de mépris, lorsque ces défauts ne sont ni assez affligeants pour exciter la compassion, ni assez révoltants pour donner de la haine, ni assez dangereux pour inspirer de l'effroi. Ces images nous font sourire, si elles sont peintes avec finesse: elles nous font rire, si les traits de cette maligne joie, aussi frappants qu'inattendus, sont aiguisés par la surprise. De cette disposition à saisir le ridicule, la *Comédie* tire sa force & ses moyens. Il eût été sans doute plus avantageux de changer en nous cette complaisance vicieuse en une pitié philosophique; mais on a trouvé plus facile & plus sûr de faire servir la malice humaine à corriger les autres vices de l'humanité, à peu près comme on emploie les pointes du diamant à polir le diamant même. C'est là l'objet ou la fin de la *Comédie.*

Mal à propos l'a-t-on distinguée de la Tragédie par la qualité des personnages: le roi de Thèbes & Jupiter lui-même, sont des personnages comiques dans l'Amphitryon; & Spartacus, de la même condition que Sosie, est un personnage tragique à la tête de ses conjurés. Le degré des passions ne distingue pas mieux la *Comédie* de la Tragédie: le désespoir de l'Avare, lorsqu'il a perdu sa cassette, ne le cède en rien au désespoir de Philoctète, à qui on enlève les flèches d'Hercule. Des malheurs, des périls, des sentiments extraordinaires caractérisent la Tragédie; des intérêts & des caractères communs constituent la *Comédie.* L'une peint les hommes comme ils ont été quelquefois; l'autre, comme ils ont coutume d'être. La Tragédie est un tableau d'histoire: la *Comédie* est un portrait; non le portrait d'un seul homme, comme la satyre, mais d'une espèce d'hommes répandus dans la société, & dont les traits les plus marqués sont réunis dans une même figure. Enfin le vice n'appartient à la *Comédie* qu'autant qu'il est ridicule & méprisable; dès que le vice est odieux, il est du ressort de la Tragédie: c'est ainsi que Molière a fait de l'Imposteur un personnage comique dans *Tartufe*; & Shakespear, un personnage tragique dans *Glocestre*: si Molière a rendu Tartufe odieux au cinquième acte, c'est comme Rousseau le remarque, *par la nécessité de donner le dernier coup de pinceau à son personnage.*

On demande si la *Comédie* est un poème; question aussi difficile à résoudre qu'inutile à proposer, comme toutes les disputes de mots. Veut-on approfondir un son, qui n'est qu'un son, comme s'il renfermoit la nature des choses? La *Comédie* n'est point un poème pour celui qui ne donne ce nom qu'à l'héroïque & au merveilleux: elle en est un pour celui qui met l'essence de la Poésie dans la peinture. Un troisième donne le nom de poème à la *Comédie* en vers, & le refuse à la *Comédie* en prose: sur ce principe que la mesure n'est pas moins essencielle à la Poésie qu'à la Musique. Mais qu'importe qu'on diffère sur le nom, pourvu qu'on ait la même idée de la chose? L'*Avare*, ainsi que le *Télémaque*, sera, ou ne sera point un poème; il n'en sera pas moins un ouvrage excellent. On disputoit à Adisson que *le Paradis perdu* fût un poème héroïque: *Hé bien*, dit-il, *ce sera un poème divin.*

Comme presque toutes les règles du poème dramatique concourent à rapprocher, par la vraisemblance, la fiction de la réalité, l'action de la *Comédie* nous étant plus familière que celle de la Tragédie, & le défaut de vraisemblance plus facile à remarquer, les règles y doivent être plus rigoureusement observées: de là cette unité, cette continuïté de caractère, cette aisance, cette simplicité dans le tissu de l'intrigue, ce naturel dans le dialogue, cette vérité dans les sentiments, cet art de cacher l'art même dans l'enchaînement des situations, d'où résulte l'illusion théâtrale.

Si l'on considère le nombre des traits qui caractérisent un personnage comique, on peut dire que la *Comédie* est une imitation exagérée. Il est bien difficile en effet, qu'il échappe en un jour à un seul homme autant de traits d'avarice que Molière en a rassemblés dans Harpagon. Mais cette exagération rentre dans la vraisemblance, lorsque les traits sont multipliés par des circonstances ménagées avec art. Quant à la force de chaque trait, la vraisemblance a des bornes. L'Avare de Plaute examinant les mains de son valet, lui dit; *Voyons la troisième*,

ce qui eſt choquant : Molière a traduit *l'autre*, ce qui eſt naturel, attendu que la précipitation de l'Avare a pu lui faire oublier qu'il a déja examiné deux mains, & prendre celle-ci pour la ſeconde. *Les autres* eſt une faute du comédien, qui s'eſt gliſſée dans l'impreſſion.

Il eſt vrai que la perſpective du Théâtre exige un coloris fort & de grandes touches, mais dans de juſtes proportions, c'eſt à dire, telles que l'œil du ſpectateur les réduiſe ſans peine à la vérité de la nature. Le *Bourgeois gentilhomme* paye les titres que lui donne un complaiſant mercénaire, c'eſt ce qu'on voit tous les jours ; mais il avoue qu'il les paye, *Voilà pour le monſeigneur*, c'eſt en quoi il renchérit ſur ſes modèles. Molière tire d'un ſot l'aveu de ce ridicule, pour le mieux faire appercevoir dans ceux qui ont l'eſprit de le diſſimuler. Cette eſpèce d'exagération demande une grande juſteſſe de raiſon & de goût. Le Théâtre a ſon optique, & le tableau eſt manqué dès que le ſpectateur s'apperçoit qu'on a outré la nature.

Par la même raiſon, il ne ſuffit pas, pour rendre l'intrigue & le dialogue vraiſemblables, d'en exclure ces *Aparté*, que l'hypothèſe théâtrale ne rend pas toujours aſſez naturels, & ces mépriſes fondées ſur une reſſemblance ou un déguiſement prétendu, ſuppoſition que tous les yeux démentent, hors ceux du perſonnage qu'on a deſſein de tromper ; il faut encore que tout ce qui ſe paſſe & ſe dit ſur la ſcène ſoit une peinture ſi naïve de la ſociété, qu'on oublie qu'on eſt au ſpectacle. Un tableau eſt mal peint, ſi au premier coup d'œil on penſe à la toile, & ſi l'on remarque la dégradation des couleurs avant que de voir des contours, des reliefs, & des lointains. Le preſtige de l'art, c'eſt de le faire diſparoître, au point que non ſeulement l'illuſion précède la réflexion, mais qu'elle la repouſſe & l'écarte. Telle devoit être l'illuſion des grecs & des romains aux *Comédies* de Ménandre & de Térence, non à celles d'Ariſtophane & de Plaute. Obſervons cependant, à propos de Térence, que le poſſible qui ſuffit à la vraiſemblance d'un caractère ou d'un évènement tragique, ne ſuffit pas à la vérité des mœurs de la *Comédie*. Ce n'eſt point un père comme il peut y en avoir, mais un père comme il y en a ; ce n'eſt point un individu, mais une eſpèce qu'il faut prendre pour modèle : contre cette règle pèche le caractère unique du *Bourreau de lui-même*.

Ce n'eſt point une combinaiſon poſſible à la rigueur, c'eſt une ſuite naturelle d'évènements familiers, qui doivent former l'intrigue de la *Comédie* : principe qui condanne l'intrigue de l'*Hécyre* ; ſi toutefois Térence a eu deſſein de faire une *Comédie* d'une action toute pathétique, & d'où il écarte juſqu'à la fin, avec une précaution marquée, le ſeul perſonnage qui pouvoit être plaiſant.

D'après ces règles que nous allons avoir occaſion de dèvelopper & d'appliquer, on peut juger des progrès de la *Coméd e*, ou plus tôt de ſes révolutions.

Sur le chariot de Teſpis, la *Comedie* n'étoit qu'un tiſſu d'injures adreſſées aux paſſants par des vendangeurs barbouillés de lie. Cratès, à l'exemple d'Epicharmus & de Phormis, poètes ſiciliens, l'èleva ſur un théâtre plus décent & dans un ordre plus régulier. Alors la *Comédie* prit pour modèle la Tragédie inventée par Eſchyle : ou plus tôt, l'une & l'autre ſe formèrent ſur les poéſies d'Homère ; l'une, ſur l'Iliade & l'Odyſſée ; l'autre, ſur le Margitès, poème ſatyrique du même auteur : & c'eſt là proprement l'époque de la naiſſance de la *Comédie* grèque.

On la diviſe en *ancienne*, *moyenne*, & *nouvelle*, moins par ſes âges, que par les différentes modifications qu'on y obſerva ſucceſſivement dans la peinture des mœurs. D'abord on oſa mettre ſur le théâtre d'Athènes des ſatyres en action, c'eſt à dire, des perſonnages connus & nommés, dont on imitoit les ridicules & les vices : telle fut la *Comédie ancienne*. Les lois, pour réprimer cette licence, défendirent de nommer. La malignité des poètes ni celle des ſpectateurs ne perdit rien à cette défenſe ; la reſſemblance des maſques, des vêtements, de l'action, déſignèrent ſi bien les perſonnages, qu'on les nommoit en les voyant : telle fut la *Comédie moyenne*, où le poète n'ayant plus à craindre le reproche de la perſonnalité, n'en étoit que plus hardi dans ſes inſultes ; d'autant plus ſûr d'ailleurs d'être applaudi, qu'en repaiſſant la malice des ſpectateurs par la noirceur de ſes portraits, il ménageoit encore à leur vanité le plaiſir de deviner les modèles. C'eſt dans ces deux genres qu'Ariſtophane triompha tant de fois à la honte des athéniens.

La *Comédie ſatyrique* préſentoit d'abord une face avantageuſe. Il eſt des vices contre leſquels les lois n'ont point ſévi : l'ingratitude, l'infidélité au ſecret & à ſa parole, l'uſurpation tacite & artificieuſe du mérite d'autrui, l'intérêt perſonnel dans les affaires publiques, échappent à la ſévérité des lois ; la *Comédie ſatyrique* y attachoit une peine d'autant plus terrible, qu'il falloit la ſubir en plein théâtre. Le coupable y étoit traduit, & le Public ſe faiſoit juſtice. C'étoit ſans doute pour entretenir une terreur ſi ſalutaire, que non ſeulement les poètes ſatyriques furent d'abord tolérés, mais gagés par les magiſtrats comme cenſeurs de la République. Platon lui-même s'étoit laiſſé ſéduire à cet avantage apparent, lorſqu'il admit Ariſtophane dans ſon banquet, ſi toutefois l'Ariſtophane comique eſt l'Ariſtophane du banquet, ce qu'on peut au moins révoquer en doute. Il eſt vrai que Platon conſeilloit à Denis la lecture des *Comédies* de ce poète, pour connoître les mœurs de la République d'Athènes ; mais c'étoit lui indiquer un bon délateur, un eſpion adroit, qu'il n'en eſtimoit pas davantage.

Quant aux ſuffrages des athéniens, un peuple ennemi de toute domination devoit craindre ſurtout la ſupériorité du mérite. La plus ſanglante ſatyre étoit donc ſûre de plaire à ce peuple jaloux, lorſqu'elle tomboit ſur l'objet de ſa jalouſie. Il eſt deux choſes que les hommes vains ne trouvent

jamais trop fortes, la flatterie pour eux mêmes, la médisance contre les autres : ainsi, tout concourut d'abord à favoriser la *Comédie satyrique.* On ne fut pas long temps à s'appercevoir que le talent de censurer le vice, pour être utile, devoit être dirigé par la vertu ; & que la liberté de la satyre accordée à un mal honnête homme, étoit un poignard dans les mains d'un furieux ; mais ce furieux consoloit l'envie. Voilà pourquoi dans Athènes, comme ailleurs, les méchants ont trouvé tant d'indulgence, & les bons tant de sévérité. Témoin la *Comédie des Nuées*, exemple mémorable de la scélératesse des envieux, & des combats que doit se préparer à soutenir celui qui ose être plus sage & plus vertueux que son siècle.

La sagesse & la vertu de Socrate étoient parvenues à un si haut point de sublimité, qu'il ne falloit pas moins qu'un opprobre solennel pour en consoler sa Patrie. Aristophane fut chargé de l'infâme emploi de calomnier Socrate en plein théâtre ; & ce peuple, qui proscrivoit un juste, par la seule raison qu'il se lassoit de l'entendre appeller *juste*, courut en foule à ce spectacle. Socrate y assista debout.

Telle étoit la *Comédie* à Athènes, dans le même temps que Sophocle & Eurypide s'y disputoient la gloire de rendre la vertu intéressante, & le crime odieux, par des tableaux touchants ou terribles. Comment se pouvoit-il que les mêmes spectateurs applaudissent à des mœurs si opposées? Les héros célébrés par Sophocle & par Eurypide étoient morts; le sage calomnié par Aristophane étoit vivant : on loue les grands hommes d'avoir été; on ne leur pardonne pas d'être.

Mais ce qui est inconcevable, c'est qu'un comique grossier, rampant, & obscène, sans goût, sans mœurs, sans vraisemblance, ait trouvé des enthousiastes dans le siècle de Molière. Il ne faut que lire ce qui nous reste d'Aristophane, pour juger, comme Plutarque, que *c'est moins pour les honnêtes gens qu'il a écrit, que pour la vile populace, pour des hommes perdus d'envie, de noirceur, & de débauche.* Qu'on lise après cela l'éloge qu'en fait madame Dacier : *Jamais homme n'a eu plus de finesse, ni un tour plus ingénieux ; le style d'Aristophane est aussi agréable que son esprit ; si l'on n'a pas lu Aristophane, on ne connoît pas encore tous les charmes & toutes les beautés du grec ;* &c.

Les magistrats s'apperçurent, mais trop tard, que dans la *Comédie* appelée *moyenne*, les poètes n'avoient fait qu'éluder la loi qui défendoit de nommer : ils en portèrent une seconde, qui bannissant du théâtre toute imitation personnelle, borna la *Comédie* à la peinture générale des mœurs.

C'est alors que la *Comédie nouvelle* cessa d'être une satyre, & prit la forme honnête & décente qu'elle a conservée depuis. C'est dans ce genre que fleurit Ménandre, poète aussi élégant, aussi naturel, aussi simple, qu'Aristophane l'étoit peu. On ne peut, sans regretter sensiblement les ouvrages de ce poète, lire l'éloge qu'en a fait Plutarque, d'accord avec toute l'Antiquité: *C'est une prairie émaillée de fleurs, où l'on aime à respirer un air pur..... La muse d'Aristophane ressemble à une femme perdue ; celle de Ménandre à une honnête femme.*

Mais comme il est plus aisé d'imiter le grossier & le bas, que le délicat & le noble; les premiers poètes latins, enhardis par la liberté & la jalousie républicaine, suivirent les traces d'Aristophane. De ce nombre fut Plaute lui-même : sa muse est comme celle d'Aristophane, de l'aveu non suspect de l'un de leurs apologistes, *une bacchante, pour ne rien dire de pis, dont la langue est détrempée de fiel.*

Térence, qui suivit Plaute, comme Ménandre Aristophane, imita Ménandre sans l'égaler. César l'appeloit un *demi-Ménandre*, & lui reprochoit de n'avoir pas la *force comique* : expression que les commentateurs ont interprétée à leur façon, mais qui doit s'entendre de ces grands traits qui approfondissent les caractères, & qui vont chercher le vice jusques dans les replis de l'ame, pour l'exposer en plein théâtre au mépris des spectateurs.

Plaute est plus vif, plus gai, plus fort, plus varié ; Térence plus fin, plus vrai, plus pur, plus élégant : l'un a l'avantage que donne l'imagination qui n'est captivée ni par les règles de l'art, ni par celles mœurs, sur le talent assujetti à toutes ces règles; l'autre a le mérite d'avoir concilié l'agrément & la décence, la politesse & la plaisanterie, l'exactitude & la facilité : Plaute, toujours varié, n'a pas toujours l'art de plaire; Térence trop semblable à lui-même, a le don de paroitre toujours nouveau : on souhaiteroit à Plaute l'ame de Térence, à Térence l'esprit de Plaute.

Les révolutions que la *Comédie* a éprouvées dans ses premiers âges, & les différences qu'on y observe encore aujourdhui, prennent leur source dans le génie des peuples & dans la forme des gouvernements : l'administration des affaires publiques, & par conséquent la conduite des chefs, étant l'objet principal de l'envie & de la censure dans un État démocratique, le peuple d'Athènes, toujours inquiet & mécontent, devoit se plaire à voir exposer sur la scène, non seulement les vices des particuliers, mais l'intérieur du gouvernement, les prévarications des magistrats, les fautes des Généraux, & sa propre facilité à se laisser corrompre ou séduire. C'est ainsi qu'il a couronné les satyres politiques d'Aristophane.

Cette licence devoit être réprimée à mesure que le gouvernement devenoit moins populaire; & l'on s'apperçoit de cette modération dans les dernières *Comédies* du même auteur, mais plus encore dans l'idée qui nous reste de celles de Ménandre, où l'État fut toujours respecté, & où les intrigues privées prirent la place des affaires publiques.

Les romains, sous les consuls, aussi jaloux de leur liberté que les athéniens, mais plus jaloux de la dignité de leur gouvernement, n'auroient jamais permis que la République fût exposée aux traits insultants de leurs poètes. Ainsi, les premiers comi-

ques latins hasardèrent la satyre personnelle, mais jamais la satyre politique.

Dès que l'abondance & le luxe eurent adouci les mœurs de Rome, la *Comédie* elle-même changea son âpreté en douceur ; & comme les vices des grecs avoient passé chez les romains, Térence, pour les imiter, ne fit que copier Ménandre.

Le même rapport de convenance a déterminé le caractère de la *Comédie* sur tous les théâtres de l'Europe, depuis la renaissance des Lettres.

Un peuple qui affectoit autrefois dans ses mœurs une gravité superbe, & dans ses sentiments une enflure romanesque, a dû servir de modèle à des intrigues pleines d'incidents & de caractères hyperboliques : tel est le Théâtre espagnol : c'est là seulement que seroit vraisemblable le caractère de cet amant (Villa Mediana),

> Qui brûla sa maison pour embrasser sa dame,
> L'emportant à travers la flame.

Mais ni ces exagérations forcées, ni une licence d'imagination qui viole toutes les règles, ni un raffinement de plaisanterie souvent puérile, n'ont pu faire refuser à Lopès de Véga une des premières places parmi les poètes comiques modernes. Il joint en effet, à la plus heureuse sagacité dans le choix des caractères, une force d'imagination que le grand Corneille admiroit lui-même. C'est de Lopès de Véga qu'il a emprunté le caractère du *Menteur*, dont il disoit avec tant de modestie & si peu de raison, *qu'il donneroit deux de ses meilleures pièces pour l'avoir imaginé.*

Un peuple qui a mis long temps son honneur dans la fidélité des femmes, ou dans une vengeance cruelle de l'affront d'être trahi en amour, a dû fournir des intrigues périlleuses pour les amants, & capables d'exercer la fourberie des valets : ce peuple, d'ailleurs pantomime, a donné lieu à ce jeu muet, qui, quelquefois par une expression vive & plaisante, & souvent par des grimaces qui rapprochent l'homme du singe, soutient seul une intrigue dépourvue d'art, de sens, d'esprit, & de goût. Tel est le comique italien, aussi chargé d'incidents, mais moins bien intrigué que le comique espagnol. Ce qui caractérise encore plus le comique italien, est ce mélange de mœurs nationales, que la communication & la jalousie mutuelle des petits États d'Italie a fait imaginer à leurs poètes. On voit dans une même intrigue un bolonnois, un vénitien, un napolitain, un bergamasque, chacun avec le ridicule dominant de sa patrie. Ce mélange bizarre ne pouvoit manquer de réussir dans sa nouveauté. Les italiens en firent une règle essencielle de leur théâtre, & la *Comédie* s'y vit par là condannée à la grossière uniformité qu'elle avoit eue dans son origine. Aussi dans le recueil immense de leurs pièces, n'en trouve-t-on pas une seule dont un homme de goût soutienne la lecture. Les italiens ont eux-mêmes reconnu la supériorité du comique françois ; & tandis que leurs histrions se soutiennent dans le centre des beaux arts, Florence les a exclus de son théâtre, & a substitué à leurs farces les meilleures *Comédies* de Molière, traduites en italien. A l'exemple de Florence, Rome & Naples admirent sur leur théâtre les chefs-d'œuvre du nôtre. Venise se défend encore de la révolution ; mais elle cèdera bientôt au torrent de l'exemple & à l'attrait du plaisir. Paris seul ne verra-t-il plus jouer Moliere ? (La révolution qu'on espéroit en faveur du goût, ne s'est pas faite encore en Italie ; & à Paris le théâtre de Molière est plus négligé que jamais : la foule est à celui des farceurs.) *Voyez* FARCE.

Un État où chaque citoyen se fait gloire de penser avec indépendance, a dû fournir un grand nombre d'originaux à peindre. L'affectation de ne ressembler à personne, fait souvent qu'on ne ressemble pas à soi-même, & qu'on outre son propre caractère de peur de se plier au caractère d'autrui. Là, ce ne sont point des ridicules courants ; ce sont des singularités personnelles, qui donnent prise à la plaisanterie : le vice dominant de la société est de n'être pas sociable. Telle est la source du comique anglois, d'ailleurs plus simple, plus naturel, plus philosophique que les deux autres, & dans lequel la vraisemblance est rigoureusement observée aux dépens même de la pudeur.

Mais une nation douce & polie, où chacun se fait un devoir de conformer ses sentiments & ses idées aux mœurs de la société, où les préjugés sont des principes, où les usages sont des lois, où l'on est condanné à vivre seul dès qu'on veut vivre pour soi-même ; cette nation ne doit présenter que des caractères adoucis par les égards, & que des vices palliés par les bienséances. Tel est le comique françois, dont le théâtre anglois s'est enrichi, autant que l'opposition des mœurs a pu le permettre.

Le comique françois se divise, suivant les mœurs qu'il peint, en *comique bas*, *comique bourgeois*, & *haut comique*. *Voyez* COMIQUE.

Mais une division plus essencielle se tire de la différence des objets que la *Comédie* se propose : ou elle peint le vice qu'elle rend méprisable, comme la Tragédie rend le crime odieux ; de là le comique de caractère : ou elle fait les hommes le jouet des évènements ; de là le comique de situation : ou elle présente les vertus communes avec des traits qui les font aimer, & dans des périls ou des malheurs qui les rendent intéressantes ; de là le comique attendrissant.

De ces trois genres, le premier est le plus utile aux mœurs, le plus fort, le plus difficile, & par conséquent le plus rare : le plus utile aux mœurs, en ce qu'il remonte à la source des vices, & les attaque dans leur principe ; le plus fort, en ce qu'il présente le miroir aux hommes, & les fait rougir de leur propre image ; le plus difficile & le plus rare, en ce qu'il suppose dans son auteur une étude consommée des mœurs de son siècle, un discernement juste & prompt, & une force d'imagination qui réunisse sous un seul point de vûe les traits que sa pénétration n'a pu saisir

qu'en détail. Ce qui manque à la plupart des peintres de caractère, & ce que Moliere, ce grand modèle en tout genre, possédoit éminemment, c'est ce coup d'œil philosophique, qui saisit, non seulement les extrêmes, mais le milieu des choses : entre l'hypocrite scélérat, & le dévot crédule, on voit l'homme de bien qui démasque la scélératesse de l'un, & qui plaint la crédulité de l'autre. Molière met en opposition les mœurs corrompues de la société, & la probité farouche du Misanthrope : entre ces deux excès paroît la modération d'un homme du monde, qui hait le vice, mais qui ne croit pas devoir s'ériger en réformateur. C'est à cette précision qu'on reconnoît Molière, bien mieux qu'un peintre de l'antiquité ne reconnut son rival au trait de pinceau qu'il avoit tracé sur une toile.

Si l'on nous demande pourquoi le comique de situation nous excite à rire, même sans le concours du comique de caractère ; nous demanderons à notre tour d'où vient qu'on rit de la chute imprévue d'un passant. C'est de ce genre de plaisanterie que Heinsius a eu raison de dire ; *Plebis aucupium est & abusus. Voyez* RIRE.

Il n'en est pas ainsi du comique attendrissant; peut-être même est-il plus utile aux mœurs que la Tragédie, vu qu'il nous intéresse de plus près, & qu'ainsi, les exemples qu'il nous propose nous touchent plus sensiblement : c'est du moins l'opinion de Corneille. Mais comme ce genre ne peut être ni soutenu par la grandeur des objets, ni animé par la force des situations, & qu'il doit être à la fois familier & intéressant ; il est difficile d'y éviter le double écueil d'être froid ou romanesque: c'est la simple nature qu'il faut saisir ; & c'est le dernier effort de l'art, que d'être en même temps ingénieux & naturel. Quant à l'origine du comique attendrissant, il faut n'avoir jamais lu les anciens pour en attribuer l'invention à notre siècle ; on ne conçoit même pas que cette erreur ait pu subsister un instant chez une nation accoutumée à voir jouer l'Andrienne de Térence, où l'on pleure dès le premier acte. Quelque critique, pour condanner ce genre, a osé dire qu'il étoit nouveau : on l'en a cru sur sa parole ; tant la légéreté & l'indifférence d'un certain Public, sur les opinions littéraires, donne beau jeu à l'effronterie & à l'ignorance.

Tels sont les trois genres de comiques, parmi lesquels nous ne comptons ni le comique de mots si fort en usage dans la société, foible ressource des esprits sans talent, sans étude, & sans goût ; ni ce comique obscène, qui n'est plus souffert sur notre théâtre que par une sorte de prescription, & auquel les honnêtes gens ne peuvent rire sans rougir ; ni cette espèce de travestissement, où le parodiste se traîne après l'original, pour avilir, par une imitation burlesque, l'action la plus noble & la plus touchante : genre méprisable, dont Aristophane est l'auteur.

Mais un genre supérieur à tous les autres, est celui qui réunit le comique de situation & le comique de caractère, c'est à dire, dans lequel les personnages sont engagés, par les vices du cœur ou par les travers de l'esprit, dans les circonstances humiliantes, qui les exposent à la risée & au mépris des spectateurs. Tel est, dans l'Avare de Molière, la rencontre d'Harpagon avec son fils, lorsque, sans se connoître, ils viennent traiter ensemble, l'un comme usurier, l'autre comme dissipateur.

Il est des caractères trop peu marqués pour fournir une action soutenue : les habiles peintres les ont groupés avec des caractères dominants ; c'est l'art de Molière : ou ils ont fait contraster plusieurs de ces petits caractères entre eux; c'est la manière de Dufréni, qui, quoique moins heureux dans l'économie de l'intrigue, est celui de nos auteurs comiques, après Molière, qui a le mieux saisi la nature ; avec cette différence, que nous croyons tous avoir apperçu les traits que nous peint Moliere, & que nous nous étonnons de n'avoir pas remarqué ceux que Dufréni nous fait appercevoir.

Mais combien Molière n'est-il pas au dessus de tous ceux qui l'ont précédé ou qui l'ont suivi? Qu'on lise le parallèle qu'en a fait, avec Térence, l'auteur du siècle de Louis XIV le plus digne de les juger, la Bruyere. *Il n'a*, dit-il, *manqué à Térence que d'être moins froid : quelle pureté ! quelle exactitude ! quelle politesse! quelle élégance ! quels caractères ! Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon, & d'écrire purement : quel feu ! quelle naïveté ! quelle source de la bonne plaisanterie ! quelle imitation des mœurs ! & quel fléau du ridicule ! Mais quel homme on auroit pu faire de ces deux comiques !*

La difficulté de saisir, comme eux, les ridicules & les vices, a fait dire qu'il n'étoit plus possible de faire des *Comédies* de caractères. On prétend que les grands traits ont été rendus, & qu'il ne reste plus que des nuances imperceptibles : c'est avoir bien peu étudié les mœurs du siècle, que de n'y voir aucun nouveau caractère à peindre. L'hypocrisie de la vertu est-elle moins facile à démasquer que l'hypocrisie de la dévotion? Le misanthrope par air est-il moins ridicule que le misanthrope par principes? Le fat modeste, le petit seigneur, le faux magnifique, le défiant, l'ami de Cour, & tant d'autres, viennent s'offrir en foule à qui aura le talent & le courage de les traiter. La politesse gase les vices ; mais c'est une espèce de draperie légère, à travers laquelle les grands maîtres savent bien dessiner le nud.

Quant à l'utilité de la *Comédie* morale & décente, comme elle l'est aujourd'hui sur notre théâtre, la révoquer en doute, c'est prétendre que les hommes soient insensibles au mépris & à la honte ; c'est supposer, ou qu'ils ne peuvent rougir, ou qu'ils ne peuvent se corriger des défauts dont ils rougissent ; c'est rendre les caractères indépendants de l'amour propre qui en est l'ame, & nous mettre au dessus de l'opinion publique, dont la foiblesse & l'orgueil sont les esclaves, & dont la vertu même a tant de peine à s'affranchir.

Les

Les hommes, dit-on, ne se reconnoissent pas à leur image : c'est ce qu'on peut nier hardiment. On croit tromper les autres, mais on ne se trompe jamais ; & tel prétend à l'estime publique, qui n'oseroit se montrer, s'il croyoit être connu comme il se connoît lui-même.

Personne ne se corrige, dit-on encore : malheur à ceux pour qui ce principe est une vérité de sentiment; mais si en effet le fond du naturel est incorrigible, du moins le dehors ne l'est pas. Les hommes ne se touchent que par la surface; & tout seroit dans l'ordre, si on pouvoit réduire ceux qui sont nés vicieux, ridicules, ou méchants, à ne l'être qu'au dedans d'eux-mêmes. C'est le but que se propose la *Comédie ;* & le théâtre est pour le vice & le ridicule, ce que sont pour le crime les tribunaux où il est jugé, & les échafauds où il est puni.

On pourroit encore diviser la *Comédie* relativement aux états ; & on verroit naître de cette division, la *Comédie* dont nous venons de parler dans cet article, la *Pastorale*, & la *Féerie :* mais la Pastorale & la Féerie ne méritent guère le nom de *Comédie* que par une sorte d'abus. *Voyez les articles* FÉERIE *&* PASTORALE. (*M. MARMONTEL.*)

COMÉDIE. *Histoire ancienne.* La *Comédie* des anciens prit différents noms, relativement à différentes circonstances dont nous allons faire mention.

Ils eurent les *Comédies atellanes*; ainsi nommées d'Atella dans la Campanie : c'étoit un tissu de plaisanteries; la langue en étoit oscique ; elle étoit divisée en actes ; il y avoit de la musique, de la pantomime, & de la danse ; de jeunes romains en étoient les acteurs.

Les *Comédies mixtes*, où une partie se passoit en récit, une autre en action; ils disoient qu'elles étoient *partim statariæ*, *partim motoriæ*, & ils citoient en exemple l'*Eunuque* de Térence.

Les *Comédies* appelées *motoriæ*, celles où tout étoit en action, comme dans l'*Amphitryon* de Plaute.

Les *Comédies* appelées *palliatæ*, où le sujet & les personnages étoient grecs, où les habits étoient grecs, où l'on se servoit du pallium : on les appeloit aussi *crepidæ*, chaussure commune des grecs.

Les *Comédies* appelées *planipediæ*, qui se jouoient à pieds nuds, ou plus tôt sur un théâtre de plain-pied avec le rez-de-chaussée.

Les *Comédies* appelées *prætextatæ*, où le sujet & les personnages étoient pris dans l'état de la Noblesse & de ceux qui portoient les *togæ prætextæ.*

Les *Comédies* appelées *rhintonicæ*, ou comique larmoyant, qui s'appeloit encore *hilaro-Tragœdia*, ou *latina Comœdia*, ou *Comœdia italica.* L'inventeur fut un bouffon de Tarente nommé Rhintone.

Les *Comédies* appelées *statariæ*, où il y a beaucoup de dialogue & peu d'action, telles que l'*Hecyre* de Térence & l'*Asinaire* de Plaute.

Les *Comédies* appelées *tabernariæ*, dont le sujet & les personnages étoient pris du bas peuple & tirés des tavernes. Les acteurs y jouoient en robes longues, *togis*, sans manteaux à la grecque, *palliis.* Afranius & Ennius se distinguèrent dans ce genre.

Les *Comédies* appelées *togatæ*, où les acteurs étoient habillés de la toge. Stéphanius fit les premières ; on les subdivisa en *togatæ* proprement dites, *prætextatæ*, *tabernariæ*, & *Atellanæ.* Les *togatæ* tenoient proprement le milieu entre les *prætextatæ* & les *tabernariæ*: c'étoient les opposées des *palliatæ.*

Les *Comédies* appelées *trabeatæ :* on en attribue l'invention à Caius-Melissus. Les acteurs paroissoient *in trabeis*, & y jouoient des triomphateurs, des chevaliers. La dignité de ces personnages, si peu propres au comique, a répandu bien de l'obscurité sur la nature de ce spectacle. (*M.* DIDEROT.)

Mettons sous les yeux du lecteur les observations de M. Sulzer sur le même sujet : cet écrivain, aussi judicieux qu'élégant, rend tout ce qu'il traite trop intéressant pour être omis.

Si, sans s'attacher ni à la nature de la *Comédie* grèque, ni aux différentes formes de la *Comédie* moderne, on veut se faire la notion la plus générale de ce qui peut être compris sous ce nom ; on définira la *Comédie*, en disant que c'est *la représentation d'une action qui amuse & instruit le spectateur, tant par la variété des évènements, que par le caractère, les mœurs, & la conduite des personnages.*

On entend souvent dire que le but de la *Comédie* est de tourner en ridicule les folies des hommes ; mais cela n'est vrai ni de la *Comédie* ancienne, ni de celle d'aujourdhui. Combien ne voit-on pas de bonnes *Comédies*, qui sont très amusantes, & qui néanmoins n'ont point ce but-là ? Dans plusieurs pièces de Plaute, ce qu'elles ont de risible roule plus tôt sur les idées comiques & quelquefois gigantesques du poète, que sur le sujet même : & si l'on rassemble les traits les plus amusants de Térence, on trouvera que cet excellent comique n'a eu que bien rarement en vûe de jouer les ridicules. Ce peut être là un des objets de la *Comédie*, souvent elle a amusé les spectateurs aux dépens des fous ou des personnes que le poète n'aimoit pas ; mais cet objet n'est pas essenciel à la bonne *Comédie.*

Non satis est risu diducere rictum
Auditoris ; & est quædam tamen hîc quoque virtus
(Horat. *I. Serm.* x. 7.)

Toute action mise sur la scène, qui peut amuser agréablement des personnes d'esprit & de goût, sans remuer le sentiment avec trop de véhémence, ni exciter fortement des passions sérieuses, est une bonne *Comédie.* Plus ensuite l'auteur aura su traiter cette action d'une manière fine, spirituelle, & instructive, plus sa pièce sera estimée des connoisseurs.

Pour déterminer donc avec plus de précision le caractère & la nature de la *Comédie*, il faut examiner attentivement ce qu'il peut y avoir d'amusant,

d'intéreſſant, & d'inſtructif dans les actions, les mœurs, le caractère, & la conduite des hommes, ſans remuer trop fortement le cœur.

Ariſtote a donné de la *Comédie* une idée conforme à ce qu'elle étoit de ſon temps; ſelon lui, c'eſt la repréſentation de ce qu'il y a de ridicule, de répréhenſible, ou de bizarre dans le caractère & dans les actions des hommes. Nous diſons que c'eſt plus tôt la repréſentation de ce que la vie civile, les caractères, les mœurs, & les actions ont d'amuſant & de réjouiſſant. Chacun ſait par expérience que des actions raiſonnables & vertueuſes, des mœurs conformes à la nature, des caractères exempts de ridicule & de bizarrerie, peuvent plaire ſur le théâtre; nous voyons que la *Comédie* romaine a déja ſu employer des ſujets un peu nobles. La vie civile préſente plus d'une face ſous laquelle on la voit avec plaiſir. La nature toute pure peut même déja fournir des mœurs & des actions qui nous amuſent. Comment ne trouverions-nous pas plus d'intérêt encore à voir agir les hommes dans l'immenſe variété des conjonctures de la vie? Tout tableau moral qui nous préſente l'homme dans ſon véritable caractère; toute ſcène qui exprime bien les ſentiments, les penſées, les projets, & les entrepriſes des hommes; ſont, pour le ſpectateur qui penſe, un coup d'œil agréable. Pourquoi interdire au peintre des mœurs, tout ſujet qui ne ſera pas riſible, pourquoi verrions-nous avec moins de plaiſir le côté aimable & raiſonnable de l'homme, que ſes défauts & ſes ridicules?

Il eſt très-utile, ſans doute, d'expoſer les folies des hommes dans leur vrai jour: mais ſeroit-il moins utile de mettre ſous nos yeux des exemples de procédés honnêtes, de ſentiments nobles, de droiture, de toutes les vertus civiles; en ſorte que ces exemples nous touchent, nous attendriſſent, & faſſent ſur nous une impreſſion durable? Et qu'on ne craigne pas que le beau & l'honnête ſoient moins propres à donner du plaiſir, que le ridicule; nous voyons au contraire que Plaute & Molière n'excellent nulle part davantage que dans le ſérieux. Ainſi, ſans rien retrancher de ſon prix à la *Comédie* ſatyrique & enjouée, ne fermons pas nos théâtres à la *Comédie* qui nous amuſe par des tableaux plus nobles, & qui, au lieu de nous faire rire des foibleſſes de l'humanité, nous réjouït par la vûe de ſes perfections.

Ne nous laiſſons pas alarmer par les inquiétudes de quelques Critiques, qui ſemblent craindre que l'introduction du genre ſérieux ne confondît les limites qu'on a miſes entre la *Comédie* & la Tragédie, & ne produisît un ambigu monſtrueux. La nature ne connoît point ces limites: auſſi peu que la Critique pourroit en aſſigner entre le haut & le bas, le grand & le petit, la Chanſon & l'Ode, auſſi peu a-t-elle droit d'en mettre entre le tragique & le comique; ils ne diffèrent point en eſſence, ce n'eſt que le degré qui les diſtingue.

La règle fondamentale qu'Ariſtophane ſemble s'être propoſée, étoit de *railler & d'exciter des éclats de rire, & du mépris.* Celle du poète comique doit être de *peindre des mœurs & de deſſiner des caractères qui puiſſent intéreſſer le ſpectateur judicieux & ſenſible.* En conſéquence de cette règle, le premier ſoin du comique ſera d'obſerver attentivement les mœurs des hommes de tout état, afin de mettre de la vérité & de la force dans ſes portraits. Il cherchera à corriger, par une fine raillerie, les défauts qu'il aura obſervés; il placera dans un jour attrayant ce qu'il aura remarqué de beau & de noble; & ſes tableaux nous feront ſentir d'un côté ce que les mœurs ont d'aiſé, d'aimable, de grand, & d'èlevé, & de l'autre ce qu'elles ont de ridicule, de géné, de bas, de rampant, & de mépriſable. Nous nous verrons nous-mêmes, & nos contemporains, dans un point de vûe qui nous permettra d'apprécier nos mœurs avec impartialité.

Le poète comique fera enſuite une étude très-particulière des divers caractères des hommes. Il obſervera comment ces caractères ſont encore modifiés par le genre de vie, les liaiſons extérieures, les égards, les devoirs, & autres circonſtances. Pour exciter notre attention, il fera contraſter enſemble les caractères, les devoirs, les paſſions, & les ſituations; il nous préſentera ſouvent le combat de la raiſon & du penchant; il démaſquera à nos yeux le fourbe & l'hypocrite, & nous les montrera ſous leurs véritables traits; il placera l'honnête homme dans les diverſes ſituations critiques de la vie, & il aura ſoin de le mettre dans un jour qui nous pénètre d'eſtime & d'affection pour lui. Tous ces objets ſont très-intéreſſants par eux-mêmes, & peuvent le devenir infiniment davantage par l'art du poète: il trouvera encore une ſource très-abondante de tableaux intéreſſants dans les divers accidents de la vie humaine, & dans la manière différente dont les divers caractères en ſont affectés.

La grande diverſité des ſujets comiques doit néceſſairement produire des *Comédies* de pluſieurs eſpèces différentes. Il ne ſeroit pas inutile de déterminer plus préciſément ces eſpèces, & de rechercher le caractère diſtinctif qui convient à chacune.

Une de ces eſpèces, c'eſt la *Comédie* de caractère, qui s'occupe principalement à dèvelopper un caractère particulier, & à le deſſiner correctement: nous en avons déja pluſieurs de cette eſpèce, comme l'*Avare*, le *Glorieux*, le *Menteur*, &c. mais il y a encore un très-grand nombre de caractères, qui, quoiqu'intéreſſants, n'ont point été traités. Et comme les nuances des caractères varient à l'infini, on peut dire que cette eſpèce ſeule ſeroit déja inépuiſable.

On a fait, pour les peintres en hiſtoire, un recueil des ſujets les plus intéreſſants, tirés ou des hiſtoriens, ou des poètes, ou des romanciers; il ſeroit bien plus important de former, pour le Théâtre, un pareil recueil des caractères remarquables qui n'ont point encore été mis ſur la ſcène.

Dans les *Comédies* de ce genre, il faut faire choix

d'une action qui place le personnage principal dans des circonstances opposées à son caractère. Il faut, comme l'observe M. Diderot, que le misanthrope soit amoureux d'une coquette; & Harpagon, d'une fille qui est dans l'indigence. La plupart des Critiques exigent que le poète comique fasse contraster les caractères pour donner plus de saillie au caractère qu'il veut peindre. Mais l'auteur que je viens de citer remarque, avec beaucoup de sagacité, que le constraste doit être, non dans les différents caractères, mais dans les situations. Il est très-essenciel, dans les pièces de ce genre, qu'il n'y ait qu'un seul caractère principal, auquel tout le reste soit subordonné; c'est là ce qui constitue l'unité du sujet, qui est beaucoup plus essencielle que celle du temps ou du lieu. Le plan d'une telle *Comédie* seroit, de placer un homme dans une situation qui fût exactement en conflict avec son caractère dominant: dès lors il faut, ou que le caractère plie sous l'effort des circonstances, ou que, par des actions conformes au caractère, les circonstances prennent une tournure qui se prête au caractère; en un mot, ou la situation ou le caractère doivent enfin avoir le dessus.

Il est aisé de voir qu'un tel plan bien conduit doit intéresser pendant toute la durée de l'action, & que les personnages subalternes peuvent encore y répandre une grande variété d'idées. Le *Tartufe* de Molière tient un peu de ce plan: mais son *Avare* suit un plan tout différent; aussi est-il fort inférieur au *Tartufe.* Car d'amener à chaque instant une nouvelle situation, qui ne résulte point de l'action principale, uniquement pour la mettre en opposition avec le caractère, c'est coudre des scènes détachées pour en former une *Comédie.* Le poète pèche toujours contre l'unité d'action, dès qu'il suppose des évènements qui ne sont pas une suite naturelle de la position des choses dans l'action principale, quoique ces évènements répondent exactement au caractère de ses personnages; car c'est écarter le spectateur de l'action qui seule doit l'occuper. Ainsi, dans l'*Eunuque* de Térence, la première scène du troisième acte a ce défaut; elle est très-propre à bien caractériser Thrason, mais elle ne tient point à l'action.

Le but des *Comédies* de caractère peut être, ou simplement d'amuser par la bizarrerie du caractère, ou d'inspirer du mépris & de l'aversion pour les caractères haïssables, ou de montrer ceux qui sont bons & nobles sous un jour propre à les faire aimer. Il est donc aisé de voir que cette première espèce de *Comédie* est susceptible d'une grande variété.

La seconde espèce est la *Comédie* des mœurs. Elle a pour objet de mettre sous les yeux du spectateur un tableau frappant & vrai des usages ou du genre de vie particulier, que les hommes d'un certain état ou condition ont généralement adoptés. Ce sera, par exemple, le tableau de la Cour, celui des mœurs des gens opulents, celui d'une nation entière. Les *Comédies* de toutes les espèces représentent à la vérité des mœurs; mais cette espèce particulière fait son objet principal de tracer les mœurs d'un genre de vie déterminé. C'est ainsi que Gay, dans son opéra des *Beggars*, ou des *Gueux*, qui a eu tant de succès en Angleterre, donne le tableau des mœurs de l'état le plus vil dans la société, celui des mendiants. Les spectacles satyriques des grecs étoient des *Comédies* de ce genre: on y représentoit les mœurs des satyres.

Cette espèce de *Comédie* admet une grande variété de caractères, & elle est susceptible de beaucoup d'agréments. Les mœurs des diverses nations & des différents états de la vie civile sont un des plus agréables & des plus intéressants objets de notre réflexion. Il y a des mœurs ridicules, il y en a de détestables: mais il y en a aussi d'ingénues & d'aimables; il y en a même dont la description enchante. On peut, sans faire de grands efforts d'esprit, imaginer une action propre à bien peindre les mœurs qu'on se propose de représenter. Il n'est pas besoin de détailler ici l'avantage que de pareils tableaux peuvent produire, indépendamment du plaisir qu'ils donnent. Chacun sent, pour ne citer que ce seul exemple, de quelle utilité il seroit de représenter sur la scène les mœurs & le sort de cette classe de personnes perdues, que Hogarth a si bien dessinées dans ses estampes, connues sous le nom de *Harlof's-Progress*. Térence avoit déja senti cet avantage, & l'a admirablement bien exprimé dans les vers que nous croyons devoir rappeler ici.

Id vero est, quod ego mihi puto palmarium
Me reperisse, *quomodo adolescentulus*
Meretricum ingenia & mores possit noscere:
Maturè ut quum cognôrit, perpetuo oderit.
Quæ dum foris sunt, nihil videtur mundius,
Nec magis compositum quidquam, nec magis elegans:
Quæ, cum amatore suo quum cœnant, liguriunt.
Harum videre ingluviem, sordes, inopiam,
Quam inhonestæ solæ sint domi, atque avidæ cibi;
Quo pacto ex jure hesterno panem atrum vorent:
Nosse omnia hæc, salus est adolescentulis.

Eunuch. act. V. sc. 4.

Mais pour retirer cet important avantage de la *Comédie*, il faudroit sans doute que le poète & les acteurs excellassent également dans l'art de peindre: dans cette supposition, on croit pouvoir dire que de tous les spectacles dramatiques, la *Comédie* des mœurs seroit la plus utile.

Une troisième espèce de *Comédie* seroit celle qui s'attacheroit à représenter une situation particulière & intéressante: celle d'un père malheureux, d'un homme réduit à l'indigence, ou aussi la situation plus particulière à laquelle peut conduire telle ou telle action bonne ou mauvaise.

Il ne semble pas difficile d'inventer une action qui donne lieu au poète de mettre dans tout son

jour la situation qu'il aura choisie. Des *Comédies* dans ce goût formeroient un tableau vivant des biens & des maux de la vie humaine.

La moindre espèce de toutes, c'est la *Comédie* d'intrigue : l'action n'en est établie, ni sur le caractère, ni sur la situation des personnages ; elle n'intéresse que par la singularité des évènements, & le merveilleux de l'intrigue & des incidents ; une suite variée d'aventures extraordinaires, inattendues, souvent romanesques, qui se succèdent coup sur coup & qui font croître l'embarras, sont très-propres à soutenir l'attention du spectateur jusqu'au moment où l'action se termine par un dénouement imprévu. Ce genre est le plus facile de tous ; il exige plus d'imagination que de jugement. Il ne faut même qu'un degré d'imagination assez médiocre, pour trouver une foule d'incidents, qui, en se croisant réciproquement, mettent obstacle à des desseins prêts à s'accomplir, donnent lieu à des intrigues bizarres, & retardent ainsi l'action pendant quelques actes. Les *Comédies* de cette espèce ne sont néanmoins pas à rebuter, elles servent à l'amusement & à la diversité, elles sont d'ailleurs propres à fournir de très-jolies scènes à tiroir.

Ce petit nombre de remarques peut suffire, pour montrer quel vaste champ est ouvert au poète comique, & quels sont les avantages & les plaisirs variés qu'on peut retirer de cette seule branche des beaux arts.

Toutes ces remarques ne roulent encore que sur le sujet général de la *Comédie*. En examinant la chose de plus près, il se trouvera peut-être que le prix de la *Comédie* dépend moins du sujet, que de la manière de le traiter. De la meilleure pièce qui ait jamais été mise sur la scène, on pourroit aisément faire une pièce détestable sans rien changer, ni au sujet, ni même à l'ordonnance & à la plupart des situations. Tout comme un traducteur mal-adroit feroit de l'*Iliade* une maussade épopée ; ou comme un mauvais peintre feroit d'un des meilleurs tableaux de Raphaël, une copie insupportable aux yeux des connoisseurs.

Il résulte de là que l'invention, le plan, & l'ordonnance du sujet ne sont encore que la moindre partie de l'ouvrage ; ce n'est que la charpente d'une *Comédie*. Il lui faut sans doute un corps, & ce corps doit avoir une forme agréable & des membres bien proportionnés. Mais il lui faut principalement de la vie, une ame qui pense & qui ait du sentiment. Or cette vie se manifeste par le dialogue, par la manière dont les personnages expriment ce qui se passe en eux, par des impressions exactement conformes à la nature des circonstances. Un spectateur intelligent fréquente le spectacle, bien moins pour y voir des évènements remarquables ou des situation singulières qu'il imagineroit lui-même en cent manières tout aussi amusantes, que pour observer l'effet que ces évènements ou ces situations font sur des hommes d'un certain génie ou d'un certain caractère. Il se plaît à remarquer l'attitude, les gestes, la physionomie, les discours, & la contenance entière d'une personne dont l'ame doit être agitée par telle ou telle passion.

De là naissent les principales règles que le poète comique doit suivre dans son travail. La première & la plus importante, c'est que ces personnages suivent exactement la nature dans leurs discours & dans leurs actions. Il faut que, dans tout spectacle dramatique, le spectateur puisse oublier que ce n'est qu'une production de l'art qu'il a sous les yeux ; il ne goûte parfaitement le plaisir du spectacle, qu'autant qu'il ne voit ni le poète ni l'acteur. Aussitôt qu'il apperçoit quelque chose qui n'est pas dans l'ordre de la nature, il sort de son agréable illusion, il se retrouve au théâtre ; le spectacle fait place à la critique ; toutes les impressions se dissipent à l'instant, parce que le spectateur sent que d'un monde réel qu'il pensoit observer, il a passé dans un monde imaginaire.

Si le simple doute, sur la réalité de ce que le spectacle nous montre, suffit déja pour produire un si mauvais effet ; que sera-ce, lorsqu'on y remarquera des choses qui sont manifestement opposées à la nature ? Le spectateur en sera indigné, & il n'aura pas tort. Voilà pourquoi on n'aime point à voir des personnages affecter de la gaieté, lorsqu'ils n'ont aucun sujet de rire ; & qu'on se dépite contre le poète qui veut emporter de force ce que nous ne pouvons accorder qu'à l'adresse. Qu'un auteur ait eu en certaines rencontres une heureuse saillie, une pensée ingénieuse, un sentiment vif & délicat, cela est très-bien ; mais pourquoi faut-il qu'il mette ces belles choses dans la bouche d'un de ces personnages, qui, par son caractère ou par sa situation actuelle, ne devroit point les dire ? Qu'y a-t-il, par exemple, de plus insipide que cette froide plaisanterie que Plaute met dans la bouche d'un amant affligé de la perte de sa maîtresse ?

Ita mihi in pectore & in corde facit amor incendium,
Ni lacrumæ os defendant, jam ardeat, credo, caput.

Chaque discours, chaque mot qui n'a pas un rapport sensible & naturel au caractère & à la situation de la personne qui parle, blesse un auditeur intelligent.

Il ne suffit pas même que les pensées, les sentiments, les actions soient naturelles ; la manière de les exprimer doit l'être encore : il faut que l'acteur, sur la scène, s'exprime précisément comme celui qu'il représente a dû s'énoncer. Un seul terme trop haut, trop recherché, ou qui assortit mal au caractère du personnage, gâte toute une scène ; si le ton du dialogue n'est pas naturel, la pièce entière sera froide. C'est l'un des points les plus difficiles de l'art dramatique. Peu de personnes même, dans les conversations ordinaires, savent rendre le dialogue intéressant. La plupart manquent, dans leur manière de s'énoncer, ou de brièveté, ou de précision, ou d'énergie ; leur discours est languissant, ou vague, ou sans force. Le poète qui sent ces

défauts & qui voudroit mieux faire, tombe ſouvent dans l'excès oppoſé; il donne dans le ſublime, le précieux, le méthodique, & s'écarte du vrai. Horace a raſſemblé dans les vers que nous allons citer, tout ce qu'on peut preſcrire d'eſſenciel ſur le ſtyle & le ton de la *Comédie.*

Eſt brevitate opus, ut currat ſententia, neu ſe
Impediat verbis laſſas onerantibus aures :
Et ſermone opus eſt modò triſti, ſæpe jocoſo ;
Defendente vicem modò rhetoris, atque poëtæ,
Interdum urbani, parcentis viribus, atque
Extenuantis eas conſulto.

I. Sermon. x. 9.

Si la *Comédie* exige que tout y ſoit naturel, elle ne demande pas moins que tout y ſoit intéreſſant. Malheur au poète comique qui fera bâiller une ſeule fois les ſpectateurs! Il n'eſt cependant pas poſſible que l'action ſoit dans tous les moments de ſa durée également vive & également digne d'attention. Il y a néceſſairement des ſcènes peu importantes, des perſonnages ſubalternes, de petits incidents qui n'influent que foiblement ſur l'action principale. Tous ces acceſſoires néanmoins doivent intéreſſer, chacun d'eux à ſa manière.

On ſait comment s'y prennent les poètes médiocres, les bons même, lorſque quelquefois ils s'oublient, pour répandre de l'intérêt ſur ces petits détails. Ils imaginent quelques formes épiſodiques qui ne tiennent point au ſujet, ils donnent aux perſonnages ſubalternes des caractères burleſques, pour amuſer le ſpectateur par leurs ſaillies pendant que l'action languit. De là la plupart de ces ſcènes, toujours au fond très-inſipides, entre les valets & les ſuivantes qui s'épuiſent en plaiſanteries. De là les caractères d'arlequin, de ſcaramouche, *&c.* qu'on retrouve dans tant de *Comédies*, quoique leurs habits n'y paroiſſent pas. Il ne ſuffit pas, pour excuſer le poète, de dire que ces ſcènes détachées ſont dans la nature, que les domeſtiques en ont ſouvent de telles tandis que leurs maîtres s'occupent des plus grands intérêts, & que ceux-ci au milieu de l'action principale ſont quelquefois interrompus par des affaires étrangères. L'auteur n'eſt pas plus autoriſé à faire entrer ces épiſodes dans ſon plan : on ne lui demande pas de nous montrer les choſes de la manière commune dont elles arrivent tous les jours, avec tout l'accompagnement qui peut s'y trouver; mais on exige de lui qu'il les repréſente de la manière qu'elles ont pu ſe paſſer & qu'elles ont dû ſe faire, pour produire ſur un ſpectateur intelligent & de bon goût le plaiſir le plus vif & la ſatisfaction la plus complette.

Ces défauts de recourir aux ſcènes épiſodiques ou à des rempliſſages languiſſants, pour cacher le vide de l'action, ſont pour l'ordinaire la ſuite d'un manque de jugement ou de talent comique dans l'auteur de la pièce. Pour réuſſir dans ce genre, il faut plus qu'en tout autre un grand fond d'idées & d'imagination. Si, en développant l'action dans l'ordre naturel, il ne s'offre rien à l'eſprit du poète que ce qui ſe préſenteroit à l'eſprit de tout le monde; ſi ſon intelligence ne pénètre pas plus avant dans l'intérieur de ſon ſujet, que juſqu'où le ſimple bon ſens peut aller ſans effort ; ſi les objets ne font, ſur ſon imagination & ſur ſon cœur, que des impreſſions ordinaires & communes ; il peut en épargner le détail aux ſpectateurs. Ceux-ci s'attendent à voir ſur la ſcène des perſonnages, qui, dans toutes les conjonctures, les ſituations, les circonſtances, ſe diſtinguent du commun des hommes par leur raiſon, leur eſprit, ou leurs ſentiments, & qui par ce moyen paroiſſent dignes de nous intéreſſer. De tels perſonnages ſont toujours sûrs de plaire ; on les voit, on les écoute avec ſatisfaction ; & bien que leurs occupations actuelles n'ayent rien d'intéreſſant, leur manière de penſer & de ſentir répand de l'intérêt ſur la ſcène la moins importante. L'intelligence, l'eſprit, l'humeur joviale, le caractère, ſont des choſes qui excitent notre attention, même dans les évènements de la vie les plus communs. Les moindres actions d'un homme ſingulier amuſent, & chaque mot d'un homme diſtingué par ſon eſprit ou par ſes lumières fait un impreſſion agréable. Ainſi, les ſcènes acceſſoires, pourvu qu'elles tiennent réellement à l'action, peuvent très-bien ſoutenir l'attention des ſpectateurs. Il eſt même poſſible de donner de l'importance à des ſcènes, qui au fond ne ſont placées que pour remplir le vide de l'action lorſque celle-ci eſt arrêtée par quelque cauſe inévitable. On peut employer ces ſcènes à faire raiſonner un ou pluſieurs perſonnages ſur ce qui a précédé, ſur la poſition actuelle des choſes, ſur ce qui va ſuivre, ou ſur le caractère des autres acteurs. C'eſt là le lieu propre à placer des réflexions lumineuſes ſur ce que la pièce contient de moral & d'inſtructif; mais il faut que le poète ſoit aſſez judicieux pour mettre dans la bouche de ces perſonnages, au lieu de penſées triviales & communes, des remarques fines & d'une application bien juſte, qui, répandant un nouveau jour ſur les vérités morales & philoſophiques & leur donnant un plus haut degré d'énergie, puiſſent les graver dans l'eſprit & le cœur d'une manière forte & ineffaçable. C'eſt dans ces ſcènes-là que les belles maximes, les ſentences mémorables, que les bons juges regardent comme l'objet le plus intéreſſant de la Poéſie, ſont véritablement à leur place. Il y a en effet très-peu de ces vérités pratiques, qu'il importe tant à l'homme d'avoir conſtamment préſentes à l'eſprit, qu'un poète comique ne puiſſe développer d'une manière également frappante & convainquante, dans des ſcènes de l'eſpèce dont nous parlons. Quoique peu vives, ces ſcènes deviennent très-intéreſſantes pour des ſpectateurs qui cherchent quelque choſe de plus que le ſimple amuſement des yeux & de l'imagination. Ce n'eſt que dans le bas comique que l'on ne ſauroit ſupporter des ſcènes vides d'action.

La *Comédie* eſt beaucoup plus propre que la

Tragédie à donner des scènes instructives. Les évènements tragiques sont hors du cours ordinaire de la nature ; au lieu qu'il se présente tous les jours des cas où l'heureux succès dépend du bon sens, de la prudence, de la modération, de la connoissance du monde, de la droiture, ou de quelque vertu particulière, & où l'opposé de ces qualités produit le désordre & l'embarras. Il n'y a point d'homme qui, par ses liaisons civiles & morales, ne puisse à tout moment se trouver dans des conjonctures, où son procédé envers les autres & sa façon de penser en général, ayent une influence sensible sur son sort. Si notre corps est chaque jour exposé à divers accidents, notre état moral ne l'est pas moins. Pouvons-nous un seul moment nous promettre de n'avoir ni procès, ni insultes, ni disputes, de ne nous point faire d'ennemis, ou de n'être pas la dupe d'autrui ? Tantôt pour nous épargner des embarras & des chagrins, la prudence exige que nous sachions plier ; tantôt, que nous ayons une fermeté convenable, & que nous sachions même contrecarrer des personnes que nous n'osons ni ne voulons offenser. Tantôt il s'agit de nous calmer nous-mêmes, tantôt, de calmer les autres ; ici c'est à nous à faire entendre raison à une personne préoccupée, là c'est à nous à écouter les avis d'autrui & à les peser avec impartialité ; un jour nous sommes appelés à pacifier les querelles des autres, le lendemain nous devons nous laisser réconcilier. *Veniam dare petereque vicissim*, c'est la plus fréquente occupation de la vie sociale.

Qui seroit l'homme assez dépourvu de raison, on pourroit dire assez brutal, pour ne pas désirer d'avoir sous les yeux des modèles exacts & bien dessinés, qui lui indiquent d'une manière bien lumineuse ce qui lui convient de faire & d'éviter en mille rencontres d'où dépendent sa tranquillité, son honneur, souvent tout le bonheur de sa vie ? Ce seroit vainement qu'il voudroit consulter les traités de Morale : ces ouvrages, quelque excellents qu'ils soient, s'énoncent d'une manière trop générale ; l'application de leurs préceptes au cas particulier qui se présente, n'est ni sûre ni facile. Il n'y a que le Théâtre comique qui, pour toutes les scènes de la vie humaine, puisse fournir les vrais modèles du bon & du mauvais, d'un procédé raisonnable & d'un procédé fou ; d'ailleurs les cas y sont déterminés par des circonstances si précises, que le spectateur n'y apprend pas simplement ce qu'il doit faire, mais encore comment il doit le faire : la *Comédie* ne se borne pas à un jugement spéculatif ; elle joint le jugement pratique, qui est le seul utile dans la vie.

Personne ne doutera que ces importants objets dont nous venons de parler, ne soient les véritables sujets dont la *Comédie* devroit s'occuper. C'est à l'intelligence & au génie du poète comique à les traiter de manière qu'ils deviennent très instructifs, & par conséquent très-intéressants pour tout homme qui aime à réfléchir : mais comme, d'après cette notion, la *Comédie* ne seroit que la philosophie pratique mise en action ; il est clair que, pour y travailler avec succès, les talents du poète doivent être accompagnés des connoissances du vrai philosophe moral : c'est ici qu'on peut dire avec Horace,

. . . . Neque enim concludere versum
Dixeris esse satis. . . .

Le génie poétique dénué d'autres secours seroit d'une foible ressource : si l'auteur ne sait pas embrasser d'un coup d'œil l'ensemble de la vie civile ; s'il n'a pas assez approfondi la nature humaine ; s'il ne connoît pas tous les replis du cœur de l'homme ; s'il n'a pas le don d'apprécier la sagesse, la vertu, l'honnêteté, sous quelque forme qu'elles paroissent ; & s'il n'a pas encore démélé les sources morales & psychologiques d'où découlent les travers, les folies, & les sottises des hommes ; il ne sera jamais un excellent poète comique.

Faut-il s'étonner après cela que ce talent soit si rare ? Il n'y a que les meilleurs têtes de la nation qui puissent exceller dans ce genre. Nous ne parlons pas ici du génie ; car le génie seul, sans une grande expérience du monde, ne sauroit donner tout ce que le Théâtre comique exige ; il demande des connoissances qu'on n'acquiert point dans la retraite d'un cabinet. Pour les acquérir, il faut avoir vu les hommes sous leurs diverses relations mutuelles, avoir observé leurs actions & leurs mouvements en mille rencontres, & avoir été soi-même acteur avec eux. Sans cette connoissance pratique, on auroit étudié toute la vie les règles du Théâtre, qu'on ne pourroit pas composer une scène vraiment bonne. Les règles ne sont utiles qu'à celui qui a sa provision de matériaux, & qui n'est plus occupé qu'à leur donner une forme régulière.

Après ce que nous avons dit jusqu'ici sur la nature de la *Comédie*, il seroit très-superflu de traiter au long de son utilité. Il est évident qu'elle ne cède en importance à aucun autre genre de Poésie. Si la *Comédie* n'est encore nulle part tout ce qu'elle devroit être, on ne peut l'attribuer qu'à la négligence de ceux qui ont en leur main le sort des beaux arts, & qui ne sentent pas assez l'importance de cette heureuse invention pour égayer & instruire les hommes. On envisage le Théâtre comme un amusement ; c'en est un, la chose est hors de doute : mais puisque, sans rien diminuer de l'amusement qu'il procure, il pourroit avoir une puissante influence sur les mœurs, qu'il serviroit à étendre l'empire de la raison & les sentiments de l'honnêteté, à réprimer les folies & à corriger les vices des hommes ; ne pas en tirer un parti si utile, c'est imiter cet empereur romain, qui menoit à grands frais une belle armée dans les Gaules pour ne l'occuper qu'à ramasser des coquillages.

Quant à l'origine de la *Comédie*, on n'a pas de relations bien sûres du lieu & du temps de cette invention. Les athéniens se l'attribuoient ; mais Aristote a déja observé qu'on n'avoit pas des mémoires

auſſi certains ſur l'origine de la *Comédie*, qu'on en avoit à l'égard de la Tragédie. Il nous apprend qu'Épicharme & Phormys, tous deux ſiciliens, avoient été les premiers à introduire dans la *Comédie* une action ſuivie & déterminée. C'eſt à leur imitation que Cratès, athénien, qui n'a précédé Ariſtophane que de quelques années, compoſa des pièces comiques d'une forme régulière. Juſqu'alors ce n'avoit été apparemment qu'un ſimple divertiſſement de fêtes bacchanales, comme preſque tous les peuples libres en ont eu dans tous les temps. Il eſt vraiſemblable que ces divertiſſements dans leſquels on ſe permettoit, comme on le fait encore aujourdhui en divers lieux, d'attaquer par des brocards & des injures tous les paſſants, ont donné la première idée de la *Comédie*. C'eſt au moins la plus ancienne forme ſous laquelle elle parut à Athènes; Ariſtophane reproche aux poètes comiques qui l'avoient précédé, & même à ſes contemporains, de faire conſiſter leurs *Comédies* en pures bouffonneries & en farces propres à faire rire les enfants. Il ſe peut encore que la *Comédie* tire ſa première origine des fêtes que le peuple faiſoit après la récolte de la moiſſon, & des ſatyres perſonnelles qu'on y toléroit, pour laiſſer un cours libre à la gaiété groſſière des moiſſonneurs, qui ſouvent n'épargnoient pas leurs propres maîtres.

La *Comédie* proprement dite eut ſucceſſivement trois formes différentes à Athènes. L'ancienne *Comédie* s'y introduiſit vers la quatre-vingt-deuxième olympiade. Horace ne nous nomme que trois poètes qui ſe ſoient diſtingués dans ce genre : Eupolis, Cratinus, & Ariſtophane. Il ne nous reſte que des pièces de ce dernier, & en petit nombre; mais elles ſuffiſent pour donner une idée de ce premier genre. L'action y roule ſur des évènements réels, arrivés dans le temps même; les perſonnages y ſont déſignés par leurs véritables noms, & les maſques imitoient même leurs traits auſſi exactement que la choſe pouvoit ſe faire. On y jouoit des perſonnes actuellement vivantes, & qui ſouvent étoient préſentes au ſpectacle. La pièce entière n'étoit qu'une ſatyre continuelle. Quiconque avoit fait une ſottiſe mémorable, ſoit dans le maniement de la choſe publique, ſoit dans les affaires particulières, ou qui avoit le malheur de déplaire au poète, étoit bafoué en plein théâtre & expoſé à la riſée de la populace. Le Gouvernement, les inſtitutions politiques, la Religion même n'étoient point épargnés. Horace nous a tracé le caractère de l'ancienne *Comédie* dans les vers ſuivants:

Eupolis, atque Cratinus, Ariſtophaneſque poëtæ,
Atque alii quorum Comœdia *priſca virorum eſt,*
Si quis erat dignus deſcribi, quod malus aut fur,
Quod mœchus foret, aut ſicarius, aut alioqui
Famoſus, multâ cum libertate notabant.
I. Serm. vj. 1.

Ainſi, le fond de cette *Comédie* rouloit ſur des railleries mordantes du caractère & de la conduite des athéniens; on ne s'y attachoit à aucune forme régulière dans l'ordonnance du ſujet. Souvent celui-ci étoit allégorique : on y introduiſoit, en forme de perſonnages, des nuées, des grenouilles, des oiſeaux, des guêpes, &c.

On a de la peine à concevoir aujourdhui qu'une licence ſi effrénée ait jamais pu être tolérée; mal en prendroit dans notre ſiècle au poète dramatique qui auroit l'inſolence de traduire ſur la ſcène le moindre des citoyens. Il eſt ſurtout difficile de comprendre qu'Ariſtophane ait oſé impunément inſulter ſa nation entière par les railleries les plus amères, & offenſer par conſéquent tous ſes ſpectateurs. On a cru que cette impunité étoit due au penchant décidé des athéniens pour les railleries ingénieuſes, penchant qui les portoit à tout pardonner, pourvu qu'on les fit rire. Le Père Brumoi a penſé que c'étoit par politique qu'on accordoit cette licence aux poètes, & que les principaux chefs de la république aimoient bien que le peuple plaiſantât ſur leur adminiſtration, pour l'empêcher de l'examiner trop ſérieuſement. Mais ces explications ne ſemblent pas aſſez ſatisfaiſantes, & elles ſont en partie fauſſes; car ſi le peuple d'Athènes avoit approuvé les ſatyres perſonnelles, il ne les auroit pas réprimées par un édit public; & l'on voit à quel point il étoit ſenſible à la licence des poètes qui attaquoient le Gouvernement, puiſqu'il fit condamner à mort Anaximandride pour un ſeul vers ſatyrique, moins offenſant que ce qu'Ariſtophane avoit dit impunément en mille endroits de ſes *Comédies*. Anaximandride n'avoit fait que parodier ce vers d'Euripide :

Ἡ φύσις ἐβούλεθ' ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει.

Tout ſon crime étoit d'avoir ſubſtitué dans ce vers πόλις à φύσις, le Gouvernement politique à la nature, & d'avoir dit parlà :

Le Magiſtrat l'a voulu, il ne ſe ſoucie point des loix.

Si Ariſtophane a eu plus de liberté, c'eſt que de ſon temps la *Comédie* jouiſſoit encore du droit attaché à ſa première forme. Cette licence faiſoit alors partie de la fête pour laquelle la *Comédie* étoit compoſée; hors de ce temps-là & loin du théâtre, Ariſtophane n'eût pas oſé faire le plaiſant : c'eſt parce qu'il étoit autoriſé, ou par la loi, ou du moins par un ancien uſage, qu'il fallut dans la ſuite un édit exprès pour prohiber de pareilles licences ſur la ſcène.

L'édit dont nous venons de parler introduiſit à Athènes la *Comédie* moyenne. Le Gouvernement devenu ariſtocratique défendit de traduire ſur la ſcène des perſonnes actuellement vivantes. Ainſi, on donnoit des évènements vrais ſous des noms déguiſés ou ſuppoſés, à cela près cette *Comédie* n'étoit pas moins mordante que l'ancienne; on y repréſentoit les actions & les perſonnes avec tant de vérité, qu'on ne pouvoit guère s'y tromper. Ariſtophane & d'autres, qui continuèrent à compoſer après la publication de l'édit, ſurent l'éluder par cette

ruſe, & n'en furent pas moins licencieux : il fallut un ſecond édit pour réformer ce nouvel abus.

La *Comédie* prit alors ſa troiſième forme chez les grecs : c'eſt celle qu'on nomma *la nouvelle Comédie*. Elle n'oſa plus prendre ſon ſujet dans un évènement véritable & récent. L'action & les perſonnages devoient être d'invention, comme ils le ſont aujourdhui ; & parce que la fiction a beaucoup moins d'attrait que la réalité, les poètes durent ſuppléer au défaut d'intérêt, par des intrigues ingénieuſes, & une exécution plus travaillée. Ce n'eſt qu'alors que la *Comédie* devint véritablement un ouvrage de l'art, aſtreint à un plan & à des règles fixes. Ménandre, parmi les grecs, fut celui qui acquit la plus grande gloire dans ce nouveau genre, & qui, à ce qu'on a lieu de croire, donna en effet d'excellentes pièces au Théâtre : les fragments qui nous en reſtent augmentent nos regrets, & inſpirent la plus haute idée pour l'auteur.

Il paroît que, dans la Grèce propre, Athènes ſeule a eu la véritable *Comédie*; on ignore juſqu'à quel temps elle s'y ſoutint. Elle ne s'introduiſit à Rome que long temps après, dans la cent trente-cinquième olympiade, l'an de Rome 514 : on l'y fit auſſi ſervir aux fêtes ſacrées, & on l'employa, au rapport de Tite-Live, comme un moyen propre à appaiſer la colère des dieux. *Ludi ſcenici inter alia cœleſtis iræ placamina inſtituti dicuntur.* Les romains l'avoient reçue des étruſques, *Primi ſcenici ex Hetruriâ acciti*; mais on ne ſait ni d'où ni à quelle occaſion la *Comédie* avoit paſſé en Étrurie. Les premiers poètes comiques chez les romains furent Livius-Andronicus, Naconis, & enſuite Ennius; ils étoient à la fois auteurs & acteurs : la forme de leurs *Comédies* n'eſt pas connue. Au jugement de Cicéron, les pièces de Livius ne ſoutenoient pas une ſeconde lecture : *Livianæ fabulæ non ſatis dignæ quæ iterum legantur.* A Ennius ſuccédèrent Plaute & Cécilius, qui, de même que Térence après eux, prirent leurs *Comédies* du Théâtre des grecs : ces pièces n'étoient pour la plupart qu'une traduction libre des *Comédies* grèques de la nouvelle forme. Sous le règne d'Auguſte, le poète Afranius devint célèbre pour ſes *Comédies*; mais il n'en eſt parvenu aucune juſqu'à nous : il différoit de Térence, en ce qu'il avoit choiſi des perſonnages romains.

La *Comédie* romaine étoit diſtinguée en diverſes eſpèces, d'après la condition & l'habillement des perſonnages. Quand ceux-ci rempliſſoient les premiers emplois de l'état, la *Comédie* étoit nommée *Prætextata* ou *Trabeata ;* étoit-ce des particuliers d'un rang diſtingué ? elle ſe nommoit *togata ;* enfin on l'appeloit *tabernaria*, quand les perſonnages étoient pris d'entre le commun du peuple : celle-ci ſe ſubdiviſoit encore en deux eſpèces, l'*atellana* & la *palliata* ; cette dernière du *pallium* ou du manteau à la grèque, & l'autre de la ville d'Atella en Italie.

On n'a rien de bien certain ſur l'origine de la *Comédie* moderne ; il eſt probable que durant les ſiècles du moyen âge il ſe conſerva toujours en Italie quelque reſte de la *Comédie* romaine, qui ſe rapprocha petit à petit de l'ancienne forme lorſque le goût commença à renaître. Il n'eſt pas impoſſible néanmoins que la *Comédie* ait pris naiſſance chez quelques nations modernes, de la même manière qu'autrefois chez les grecs, ſans aucune imitation : quoi qu'il en ſoit, ce n'eſt pas la peine de faire de longues recherches ſur l'origine & les progrès de la *Comédie* moderne avant le ſeizième ſiècle, puiſqu'on ſait que ce ſiècle-là n'avoit que de miſérables farces, ſans goût ni régularité. Il faut cependant obſerver que, déja ſous le pontificat de Léon X, le célèbre Machiavel compoſa quelques *Comédies*, où l'on retrouve des veſtiges de l'eſprit de Térence. Une pièce françoiſe de plus ancienne date encore, dans le genre du bas comique, c'eſt l'*Avocat Patelin*, qu'on donne encore aujourdhui au théâtre françois. Ce n'eſt qu'au ſiècle paſſé que la *Comédie* reprit une forme ſupportable ; ce ne fut d'abord que par des tours d'intrigues, des incidents bizarres, des traveſtiſſements, des reconnoiſſances, & des aventures nocturnes qu'elle plut : les poètes eſpagnols brillèrent ſurtout dans ce genre. Mais vers le milieu du dernier ſiècle, la *Comédie* parut ſous une meilleure forme, & avec la dignité qui lui convient. Molière en France mit, ſur la ſcène, des pièces qui s'y ſoutiendront auſſi long temps que le ſpectacle comique ſubſiſtera. Notre ſiècle a produit les *Comédies* du genre ſérieux, touchant, & qui donne dans le tragique ; mais il ſemble que même dans ce haut comique, on n'eſt pas encore revenu du préjugé qui regarde la *Comédie* comme un ſpectacle burleſque, puiſque dans les pièces les plus ſérieuſes on retrouve des valets bouffons, & des ſuivantes qui les agacent. (*M.* SULZER.)

COMÉDIE SAINTE, *Hiſt. mod. du Théât.* Les *Comédies ſaintes* étoient des eſpèces de farces ſur des ſujets de piété, qu'on repréſentoit publiquement dans le quinzième & le ſeizième ſiècle. Tous les hiſtoriens en parlent.

Chez nos dévots aïeux le Théâtre abhorré
Fut long temps dans la France un plaiſir ignoré :
De pèlerins, dit-on, une troupe groſſière
En public à Paris y monta la première,
Et ſottement zélée en ſa ſimplicité,
Joua les Saints, la Vierge, & Dieu par piété.
Art poétiq.

La fin du règne de Charles V ayant vu naitre le Chant royal, genre de Poéſie de même conſtruction que la Ballade, & qui ſe faiſoit en l'honneur de Dieu ou de la Vierge, il ſe forma des ſociétés, qui, ſous Charles VI, en composèrent des pièces diſtribuées en actes, en ſcènes, & en autant de différents perſonnages qu'il étoit néceſſaire pour la repréſentation. Leur premier eſſai ſe fit au bourg Saint-Maur,

Saint-Maur; ils prirent pour ſujet la paſſion de Notre-Seigneur. Le prévôt de Paris en fut averti, & leur défendit de continuer: mais ils ſe pourvurent à la Cour; & pour ſe la rendre plus favorable, ils érigèrent leur ſociété en confrérie, ſous le titre des *Confrères de la paſſion de Notre-Seigneur.* Le roi Charles VI voulut voir quelques-unes de leurs pièces: elles lui plurent, & ils obtinrent des lettres patentes du 4 Décembre 1402, pour leur établiſſement à Paris. M. de la Mare les rapporte dans ſon *Tr. de Pol. l. III*, *tom. III*, *ch.* jx. Charles VI leur accorda, par ces lettres patentes, la liberté de continuer publiquement les repréſentations de leurs *Comédies pieuſes*, en y appelant quelques-uns de ſes officiers; il leur permit même d'aller & de venir par la ville habillés ſuivant le ſujet & la qualité des myſtères qu'ils devoient repréſenter.

Après cette permiſſion, la ſociété de la paſſion fonda dans la chapelle de la Sainte-Trinité le ſervice de la Confrérie. La maiſon dont dépendoit cette chapelle avoit été bâtie hors la porte de Paris du côté de S. Denis, par deux gentilshommes allemands, frères utérins, pour recevoir les pèlerins & les pauvres voyageurs qui arrivoient trop tard pour entrer dans la ville, dont les portes ſe fermoient alors. Dans cette maiſon il y avoit une grande ſalle que les confrères de la paſſion louèrent: ils y conſtruiſirent un théâtre & y repréſentèrent leurs jeux, qu'ils nommèrent d'abord *Moralités*, & enſuite *Myſtères*, comme le myſtère de la Paſſion, le myſtère des Actes des apôtres, le myſtère de l'Apocalypſe, *&c.* Ces ſortes de *Comédies* prirent tant de faveur, que bientôt elles furent jouées en pluſieurs endroits du royaume ſur des théâtres publics; & la Fête-Dieu d'Aix en Provence en eſt encore de nos jours un reſte ridicule.

Alain Chartier, dans ſon *Hiſtoire de Charles VII*, parlant de l'entrée de ce roi à Paris en l'année 1437, *pag.* 109, dit que, « Tout au long de la grande rue » S. Denis, auprès d'un ject de pierre l'un de » l'autre, eſtoient des eſchaffaulds bien & richement » tendus, où eſtoient faits par perſonnages l'annon- » ciation Notre-Dame, la nativité Notre-Sei- » gneur, ſa paſſion, ſa réſurrection, la pentecoſte, » & le jugement qui ſéoit très-bien: car il ſe jouoit » devant le Chaſtelet où eſt la juſtice du roi. Et » emmy la ville, y avoit pluſieurs autres jeux de » divers myſtères, qui ſeroient très longs à racomp- » ter. Et là venoient gens de toutes parts criant » *Noël*, & les autres plouroient de joie ».

En l'année 1486, le Chapitre de l'égliſe de Lyon ordonna ſoixante livres à ceux qui avoient joué le myſtère de la paſſion de Jéſus-Chriſt, *liv. XXVIII. des Actes capitulaires*, *fol.* 153. De Rubis, dans ſon Hiſtoire de la même ville, *liv. III*, *ch. liij*, fait mention d'un théâtre public dreſſé à Lyon en 1540. « Et là, dit-il, par l'eſpace de trois ou » quatre ans, les jours de dimanches & les fêtes » après le diſner, furent repréſentées la pluſpart » des hiſtoires du vieil & nouveau Teſtament, » avec la farce au bout, pour récréer les aſſiſ- » tans ». Le peuple nommoit ce théâtre le *Paradis.*

François I, qui prenoit grand plaiſir à la repréſentation de ces ſortes de *Comédies ſaintes*, confirma les privilèges des confrères de la paſſion par lettres patentes du mois de Janvier 1518. Voici le titre de deux de ces pièces, par où le lecteur pourra s'en former quelque idée. *S'enſuit le myſtère de la paſſion de Notre-Seigneur Jéſus-Chriſt, nouvellement reveu & corrigé outre les précédentes impreſſions, avec les additions faites par très-éloquent & ſcientifique maiſtre* Jehan Michel; *lequel myſtère fut joué à Angiers moult triumphamment, & dernièrement à Paris, avec le nombre des perſonnages qui ſont à la fin dudit livre, & ſont en nombre cxlj.* 1541, *in*-4°.

L'autre pièce contient le myſtère des Actes des apôtres: il fut imprimé à Paris en 1540 *in*-4°. & on marqua dans le titre qu'il étoit *joué à Bourges.* L'année ſuivante il fut réimprimé *in-fol.* à Paris, où il ſe jouoit. Cette *Comédie* eſt diviſée en deux parties. La première eſt intitulée: *Le premier volume des catholiques œuvres & actes des apôtres, rédigez en eſcript par S. Luc évangéliſte, & hyſtoriographe, député par le S. Eſprit, icellui S. Luc eſcripvant à Théophile, avec pluſieurs hyſtoires en icellui inſérées des geſtes des Céſars. Le tout veu & corrigé bien & duement ſelon la vraie vérité, & joué par perſonnages à Paris en l'hoſtel de Flandres, l'an mil cinq cents* XLI, *avec privilège du roi. On les vend à la grand ſalle du Palais par Arnould & Charles les Angeliers frères, tenans leurs boutiques au premier & deuxième pilier, devant la chapelle de meſſeigneurs les préſidens:* in-fol. La ſeconde partie a pour titre: *Le ſecond volume du magnifique myſtère des actes des apôtres, continuant la narration de leurs faits & geſtes ſelon l'Eſcripture ſainte, avecques pluſieurs hyſtoires en icellui inſérées des geſtes des Céſars. Veu & corrigé bien & duement ſelon la vraie vérité, & ainſi que le myſtère eſt joué à Paris cette préſente année mil cinq cents quarante-ung.*

Cet ouvrage fut commencé vers le milieu du quinzième ſiècle par Arnoul Greban, chanoine du Mans, & continué par Simon Greban, ſon frère, ſecrétaire de Charles d'Anjou, comte du Maine: il fut enſuite revu, corrigé, & imprimé par les ſoins de Pierre Cuevret ou Curet, chanoine de Mans, qui vivoit au commencement du ſeizième ſiècle. *Voyez la Bibliothèque* de la Croix du Maine, *pag.* 24, 391 & 456.

Quelques particuliers entreprirent de faire jouer de cette manière en 1542, à Paris, le myſtère de l'ancien Teſtament, & François I avoit approuvé leur deſſein; mais le Parlement s'y oppoſa par acte du 9 Décembre 1541, & ce morceau des regiſtres du Parlement eſt très-curieux, au jugement de M. du Monteil.

La repréſentation de ces pièces ſérieuſes dura près d'un ſiècle & demi; mais inſenſiblement les

..teurs y mêlèrent quelques farces tirées de sujets burlesques, qui amusoient beaucoup le peuple, & qu'on nomma les *Jeux des pois pilés*, apparemment par allusion à quelque scène d'une des pièces.

Ce mélange de religion & de bouffonnerie déplut aux gens sages. En 1545 la maison de la Trinité fut de nouveau convertie en hopital, suivant la fondation; ce qui fut ordonné par un arrêt du Parlement. Alors les confrères de la passion, obligés de quitter leur salle, choisirent un autre lieu pour leur théâtre; & comme ils avoient fait des gains considérables; ils achetèrent en 1548 la place & les masures de l'hotel de Bourgogne, où ils bâtirent un nouveau théâtre. Le Parlement leur permit de s'y établir, par arrêt du 19 Novembre 1548, à condition de n'y jouer que des sujets profanes, licites, & honnêtes, & leur fit très-expresses défenses d'y représenter aucun mystère de la passion ni autre mystère sacré: il les confirma néanmoins dans tous leurs privilèges, & fit défenses à tous autres, qu'aux confrères de la passion, de jouer ni représenter aucuns jeux, tant dans la ville, fauxbourgs, que banlieue de Paris, sinon sous le nom & au profit de la confrèrie : ce qui fut confirmé par lettres patentes d'Henri II, du mois de Mars 1559.

Les confrères de la passion, qui avoient seuls le privilège, cessèrent de monter eux-mêmes sur le théâtre; ils trouvèrent que les pièces profanes ne convenoient plus au titre religieux qui caractérisoit leur compagnie. Une troupe d'autres comédiens se forma pour la première fois, & prit d'eux à loyer le privilège & l'hôtel de Bourgogne. Les bailleurs s'y réservèrent seulement deux loges pour eux & pour leurs amis : c'étoient les plus proches du théâtre, distinguées par des barreaux; & on les nommoit les *Loges des maîtres*. La farce de *Patelin* y fut jouée : mais le premier plan de *Comédie profane* est dû à Étienne Jodelle, qui composa la pièce intitulée la *Rencontre*, qui plut fort à Henri II, devant lequel elle fut représentée. *Cléopatre* & *Didon* sont deux tragédies du même auteur, qui parurent des premières sur le théâtre au lieu & place des tragédies saintes.

Dès qu'Henri III fut monté sur le trône, il infecta le royaume de farceurs; il fit venir de Venise les comédiens italiens surnommés *li Gelosi*, lesquels, au rapport de M. de l'Étoile (que je vais copier ici), « commencèrent le Dimanche 29 Mai 1577, leurs » *Comédies* en l'hostel de Bourbon à Paris; ils pre» noient quatre souls de salaire par teste de tous les » françois, & il y avoit tel concours, que les quatre » meilleurs prédicateurs de Paris n'en avoient pas » tous ensemble autant quand ils preschoient.... Le » Mercredi 26 Juin, la Cour, assemblée aux Mercu» riales, fit défenses aux *Gelosi* de plus jouer leurs » *Comédies*, pour ce qu'elles n'enseignoient que pail» lardises.... Le Samedi 27 Juillet, *li Gelosi*, après » avoir présenté à la Cour les lettres patentes, par » eux obtenues du roi, afin qu'il leur fût permis de » jouer leurs *Comédies*, nonobstant les défenses de la » Cour, furent renvoyés par fin de non-recevoir, & » défenses à eux faites de plus obtenir & présenter à » la Cour de telles lettres, sous peine de dix-mille » livres parisis d'amende, applicables à la boîte des » pauvres; nonobstant lesquelles défenses, au com» mencement de Septembre suivant, ils recommen» cèrent à jouer leurs *Comédies* en l'hostel de Bour» bon, comme auparavant, par la jussion expresse du » roi : la corruption de ce temps étant telle, que les » farceurs, bouffons, put... & mignons, avoient tout » crédit auprès du roi. » *Journal d'Henri III*, par Pierre de l'Étoile, *à la Haye*, 1744, *in-8°. tom. I, pag.* 206, 209, & 211.

La licence s'étant également glissée dans toutes les autres troupes de comédiens, le Parlement refusa pendant long temps d'enregistrer leurs lettres patentes, & il permit seulement en 1596 aux comédiens de province, de jouer à la foire Saint-Germain, à la charge de payer, par chaque année qu'ils joueroient, deux écus aux administrateurs de la confrérie de la passion. En 1609, une ordonnance de police défendit à tous comédiens de représenter aucunes *Comédies* ou farces, qu'ils ne les eussent communiquées au procureur du roi. Enfin on réunit le revenu de la confrérie de la passion à l'hopital général. *Voyez sur tout ceci* Pasquier, *Rech. l. VII, ch. v.* De la Mare, *Traité de Pol. liv. III, tom. III. Œuvres de* Despréaux, *Paris*, 1747, *in-8°.* &c.

Les accroissements de Paris ayant obligé les comédiens à se séparer en deux bandes; les uns restèrent à l'hotel de Bourgogne, & les autres allèrent à l'hotel d'Argent au Marais. On y jouoit encore les pièces de Jodelle, de Garnier, & de leurs semblables, quand Corneille vint à donner sa *Mélite*, qui fut suivie du *Menteur*, pièce de caractère & d'intrigue. Alors parut Molière, le plus parfait des poètes comiques, & qui a remporté le prix de son art malgré ses jaloux & ses contemporains.

Le comique, né d'une dévotion ignorante, passa dans une bouffonnerie ridicule; ensuite tomba dans une licence grossière, & demeura tel, ou barbouillé de lie, jusqu'au commencement du siècle de Louis XIV. Le cardinal de Richelieu, par ses libéralités, l'habilla d'un masque plus honnête; Molière, en le chaussant de brodequins jusqu'alors inconnus, l'èleva au plus haut point de gloire; & à sa mort, la nature l'ensevelit avec lui. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

COMÉDIE-BALLET. Au théâtre françois, on donne ce nom aux *Comédies* qui ont des intermèdes, comme *Psyché*, la *Princesse* d'*Élide*, &c. *Voyez* INTERMÈDE. Autrefois, & dans sa nouveauté, *Georges-Dandin* & le *Malade imaginaire*, étoient appelés de ce nom, parce qu'ils avoient des intermèdes.

Au théâtre lyrique, la *Comédie-ballet* est une espèce de *Comédie* en trois ou quatre actes, précédés d'un prologue.

Le *Carnaval de Venise* de Renard, mis en

musique par Campra, est la première *Comedie-ballet*, qu'on ait représentée sur le théâtre de l'Opéra : elle le fut en *1699*. Nous n'avons dans ce genre que le *Carnaval & la Folie*, ouvrage de la Mothe, fort ingénieux & très-bien écrit, donné en 1704, qui soit resté au Théâtre. La musique est de Destouches.

Cet ouvrage n'est point copie d'un genre trouvé. La Mothe a manié son sujet d'une manière originale. L'allégorie est le fond de sa pièce, & c'est presque un genre neuf qu'il a créé. C'est dans ces sortes d'ouvrages qu'il a imaginés, qu'il a été excellent. Il étoit foible, quand il marchoit sur les pas d'autrui; & presque toujours parfait, quelquefois même sublime, lorsqu'il suivoit le feu de ses propres idées. *Voyez* PASTORALE & BALLET. (*M. DE CAHUSAC.*)

COMÉDIEN, s. m. (*Belles-Lettres.*) Personne qui fait profession de représenter des pièces de Théâtre, composées pour l'instruction & l'amusement du Public.

On donne ce nom, en général, aux acteurs & actrices qui montent sur le théâtre, & jouent des rôles, tant dans le comique que dans le tragique, dans les spectacles où l'on déclame : car à l'Opéra on ne leur donne que le nom d'*Acteurs* ou *d'Actrices*, *Danseurs*, *Filles des Chœurs*, &c.

Nos premiers *Comédiens* ont été les Troubadours, connus aussi sous le nom de *Trouveurs & Jongleurs* ; ils étoient tout à la fois auteurs & acteurs, comme on a vu Molière, Dancourt, Montfleury, le Grand, *&c.* Aux Jongleurs succédèrent les confrères de la passion qui représentoient les pièces appelées *Mystères*, dont il a été parlé plus haut. *Voyez* COMÉDIE SAINTE.

A ces confrères ont succédé les troupes de *Comédiens*, qui sont ou sédentaires comme les *Comédiens* françois, les *Comédiens* italiens établis à Paris, & plusieurs autres troupes qui ont des théâtres fixes dans plusieurs grandes villes du royaume, comme Strasbourg, Lille, *&c.* ou les *Comédiens* qui courent les provinces & vont de ville en ville, & qu'on nomme *Comédiens de campagne*.

La profession de *Comédien* est honorée en Angleterre ; on n'y a point fait difficulté d'accorder à mademoiselle Olfilds un tombeau à Westminster à côté de Newton & des rois. En France, elle est moins honorée. L'Église romaine les excommunie, & leur refuse la sépulture chrétienne s'ils n'ont pas renoncé au théâtre avant leur mort. (*L'ab. MALLET.*)

Si l'on considère le but de nos spectacles, & les talents nécessaires dans celui qui fait y faire un rôle avec succès, l'état de *Comédien* prendra nécessairement dans tout bon esprit le degré de considération qui lui est dû. Il s'agit maintenant, sur notre théâtre françois particulièrement, d'exciter à la vertu, d'inspirer l'horreur du vice, & d'exposer les ridicules : ceux qui l'occupent sont les organes des premiers génies & des hommes les plus célèbres de la nation, Corneille, Racine, Molière, Renard, M. de Voltaire, *&c.* leur fonction exige, pour y exceller, de la figure, de la dignité, de la voix, de la mémoire, du geste, de la sensibilité, de l'intelligence, de la connoissance même des mœurs & des caractères, en un mot un grand nombre de qualités, que la nature réunit si rarement dans une même personne, qu'on compte plus de grands auteurs que de grands *Comédiens*. Malgré tout cela, ils ont été traités très-durement par les lois de la plupart des peuples policés. (*M. DIDEROT.*)

Chez les romains, les *Comédiens* étoient dans une espèce d'incapacité de s'obliger, tellement que, quoiqu'ils se fussent engagés sous caution & même par serment, ils pouvoient se retirer. *Novell.* 51. Cette loi ne s'observe point parmi nous.

Il a toujours été défendu aux *Comédiens* de représenter sur le théâtre les ecclésiastiques & les religieux. *Novell.* 123, *ch. xliv. Et l. minus cod. de episcop. aud. §. omnibus auth. de sanctiss. episcop.*

Les *Comédiens* étoient autrefois regardés comme infames (*l. si. fratres cod. ex. quibus causis infamia irrogat. C. lib. II. cap. xij.*) ; & par cette raison on les a regardés comme incapables de rendre témoignage. *Voyez* Perchambaut, *sur l'art.* 151. *de la Coutume de Bretagne.* Le canon *definimus*, 4, *quest. j.* dit qu'un *Comédien* n'est pas recevable à intenter une accusation : & le *§. causas auth. ut cum de appell. cognos.* porte qu'un fils qui, contre la volonté de son père, s'est fait *Comédien*, encourt son indignation.

Charlemagne, par une ordonnance de l'an 789, mit aussi les histrions au nombre des personnes infames, & auxquelles il n'étoit pas permis de former aucune accusation en justice.

Les conciles de Mayence, de Tours, de Rheims, de Châlons-sur-Saône, tenus en 813, défendirent aux évêques, aux prêtres, & autres ecclésiastiques, d'assister à aucun spectacle, à peine de suspension & d'être mis en pénitence; & Charlemagne autorisa cette disposition par une ordonnance de la même année. *Voyez les capitul. tom. I, col.* 229, 1163 & 1170.

Mais il faut avouer que la plupart de ces peines ont moins été prononcées contre des *Comédiens* proprement dits, que contre des histrions ou farceurs publics, qui méloient dans leurs jeux toutes sortes d'obscénités ; & que le Théâtre étant devenu plus épuré, on a conçu une idée moins désavantageuse des *Comédiens*.

On tient néanmoins toujours pour certain que les *Comédiens* dérogent; mais il en faut excepter ceux du roi qui ne dérogent point, comme il résulte d'une déclaration de Louis XIII, du 16 Avril 1641, registrée en Parlement le 24 du même mois, & d'un arrêt du Conseil du 10 Septembre 1668, rendu en faveur de Floridor, *Comédien* du roi, qui étoit gentilhomme, par lequel il lui fut accordé un an pour rapporter ses titres de noblesse, & cependant défenses furent faites au traitant de l'inquiéter pour la qualité d'écuyer.

Les acteurs & actrices de l'Opéra ne dérogent pas non plus, attendu que ce spectacle est établi sous le titre d'*Académie royale de Musique*.

La part que chaque *Comédien* a dans les profits peut être saisie par ses créanciers. *Arrêt du* 2 *Juin* 1693. *Journ. des Audiences*.

Il y a plusieurs règlements pour la profession des *Comédiens* & pour les spectacles en général, qui sont rapportés ou cités dans le *Tr. de la Police*, *tome* I, *liv.* III, *tit.* iij, & dans le *Dictionnaire des arrêts*, au mot *Comédien*. (*M.* BOUCHER D'ARGIS.)

* COMIQUE, pris pour le genre de la Comédie, est un terme relatif. Ce qui est *Comique* pour tel peuple, pour telle société, pour tel homme, peut ne pas l'être pour tel autre. L'effet du *Comique* résulte de la comparaison qu'on fait, même sans s'en appercevoir, de ses mœurs avec les mœurs qu'on voit tourner en ridicule, & suppose, entre le spectateur & le personnage représenté une différence avantageuse pour le premier. Ce n'est pas que le même homme ne puisse rire de sa propre image, lors même qu'il s'y reconnoît : cela vient, (¶ ou du plaisir secret qu'on a de se croire plus adroit qu'un autre à échapper au ridicule, ou) d'une duplicité de caractère qui s'observe encore plus sensiblement dans le combat des passions, où l'homme est sans cesse en opposition avec lui-même. On se juge, on se condamne, on se plaisante, comme un tiers ; & l'amour propre y trouve son compte.

Le *Comique* n'étant qu'une relation, il doit perdre à être transplanté ; mais il perd plus ou moins en raison de sa bonté essencielle. S'il est peint avec force & vérité, il aura toujours, comme les portraits de Vandeyk & de Latour, le mérite de la Peinture, lors même qu'on ne sera plus en état de juger de la ressemblance ; & les connoisseurs y appercevront cette ame & cette vie, qu'on ne rend jamais qu'en imitant la nature. D'ailleurs, si le *Comique* porte sur des caractères généraux & sur quelque vice radical de l'humanité, il ne sera que trop ressemblant dans tous les pays & dans tous les siècles. L'*Avocat-patelin* semble peint de nos jours. L'*Avare* de Plaute a ses originaux à Paris. Le *Misanthrope* de Molière eût trouvé les siens à Rome. Tels sont malheureusement, chez tous les hommes, le contraste & le mélange de l'amour-propre & de la raison, que la théorie des bonnes mœurs & la pratique des mauvaises sont presque toujours & partout les mêmes. L'avarice, cette avidité insatiable qui fait qu'on se prive de tout pour ne manquer de rien ; l'envie, ce mélange d'estime & de haine pour les avantages qu'on n'a pas ; l'hypocrisie, ce masque du vice déguisé en vertu ; la flatterie ; ce commerce infame entre la bassesse & la vanité : tous ces vices & une infinité d'autres existeront partout où il y aura des hommes, & partout ils seront regardés comme des vices. Chaque homme méprisera dans son semblable ceux dont il se croira exempt, & prendra un plaisir malin à les voir humilier : ce qui assûre à jamais le succès du *Comique* qui attaque les mœurs générales.

Il n'en est pas ainsi du *Comique* local & momentané. Il est borné, pour les lieux & pour les temps, au cercle du ridicule qu'il attaque : mais il n'en est souvent que plus louable ; attendu que c'est lui qui empêche le ridicule de se perpétuer & de se répandre, en détruisant ses propres modèles ; & que, s'il ne ressemble plus à personne, c'est que personne n'ose plus lui ressembler. Ménage, qui a dit tant de mots & qui en a dit si peu de bons, avoit pourtant raison de s'écrier à la première représentation des *Précieuses ridicules* : *Courage*, *Molière* ! *voilà le bon Comique*. Observons, à propos de cette pièce, qu'il y a quelquefois un grand art à charger les portraits. La méprise des deux provinciales, leur empressement pour deux valets travestis, les coups de bâton qui font le dénouement, exagèrent sans doute le mépris attaché aux airs & au ton précieux ; mais Molière, pour arrêter la contagion, a usé du plus violent remède. C'est ainsi que, dans un dénouement qui a essuyé tant de critiques & qui mérite les plus grands éloges, il a osé envoyer l'hypocrite à la grève. Son exemple doit apprendre à ses imitateurs à ne pas ménager le vice, & à traiter un méchant homme sur le théâtre comme il doit l'être dans la société. Par exemple, il n'y a qu'une façon de renvoyer de dessus la scène un scélérat qui fait gloire de séduire une femme pour la déshonorer : ceux qui lui ressemblent trouveront mauvais le dénouement ; tant mieux pour l'auteur & pour l'ouvrage.

Le genre *comique* françois, le seul dont nous traiterons ici, comme étant le plus parfait de tous (*Voyez* COMÉDIE) se divise en *Comique noble*, *Comique bourgeois*, & *bas Comique*. Comme on n'a fait qu'indiquer cette division dans l'*article* COMÉDIE, on va la développer dans celui ci. C'est d'une connoissance profonde de leurs objets, que les arts tirent leurs règles ; & les auteurs, leur fécondité.

Le *Comique noble* peint les mœurs des Grands ; & celles-ci diffèrent des mœurs du peuple & de la Bourgeoisie, moins par le fond que par la forme. Les vices des Grands sont moins grossiers ; leurs ridicules, moins choquants ; ils sont même, pour la plupart, si bien colorés par la politesse, qu'ils entrent dans le caractère de l'homme aimable : ce sont des poisons assaisonnés que le spéculateur décompose ; mais peu de personnes sont à portée de les étudier, moins encore en état de les saisir. On s'amuse à recopier le *Petit-maître*, sur lequel tous les traits du ridicule sont épuisés, & dont la peinture n'est plus qu'une école pour les jeunes gens qui ont quelque disposition à le devenir ; cependant on laisse en paix l'*Intriguante*, le *bas Orgueilleux*, le *Prôneur de lui-même*, & une infinité d'autres dont le

Monde eſt rempli. Il eſt vrai qu'il ne faut pas moins de courage que de talent pour toucher à ces caractères ; & les auteurs du *Faux-ſincère* & du *Glorieux* ont eu beſoin de l'un & de l'autre : mais auſſi ce n'eſt pas ſans effort qu'on peut marcher ſur les pas de l'intrépide auteur du *Tartufe*. Boileau racontoit que Molière, après lui avoir lu le *Miſanthrope*, lui avoit dit : *Vous verrez bien autre choſe.* Qu'auroit-il donc fait ſi la mort ne l'avoit ſurpris, cet homme qui voyoit quelque choſe au dela du *Miſanthrope ?* Ce problême, qui confondoit Boileau, devroit être pour les auteurs *comiques* un objet continuel d'émulation & de recherches ; & ne fût-ce pour eux que la pierre philoſophale, ils feroient du moins, en la cherchant inutilement, mille autres découvertes utiles.

Indépendamment de l'étude réfléchie des mœurs du grand Monde, ſans laquelle on ne ſauroit faire un pas dans la carrière du haut *Comique*, ce genre préſente un obſtacle qui lui eſt propre, & dont un auteur eſt d'abord effrayé. La plupart des ridicules des Grands ſont ſi bien compoſés, qu'ils ſont à peine viſibles : leurs vices ſurtout ont je ne ſais quoi d'impoſant qui ſe refuſe à la plaiſanterie ; mais les ſituations les mettent en jeu. Quoi de plus ſérieux en ſoi que le *Miſanthrope ?* Molière le rend amoureux d'une coquette ; il eſt *comique*. Le *Tartufe* eſt un chef-d'œuvre plus ſurprenant encore dans l'art des contraſtes : dans cette intrigue ſi *comique*, aucun des principaux perſonnages ne le ſeroit, pris ſéparément ; ils le deviennent tous par leur oppoſition. En général, les caractères ne ſe dèveloppent que par leurs mélanges.

Les prétentions déplacées & les faux airs font l'objet principal du *Comique bourgeois*. Les progrès de la politeſſe & du luxe l'ont rapproché du *Comique noble*, mais ne les ont point confondus. La vanité, qui a pris dans la Bourgeoiſie un ton plus haut qu'autrefois, traite de groſſier tout ce qui n'a pas l'air du beau Monde. C'eſt un ridicule de plus, qui ne doit pas empêcher un auteur de peindre les bourgeois avec les mœurs bourgeoiſes. Qu'il laiſſe mettre au rang des farces *Georges Dandin*, le *Malade imaginaire*, les *Fourberies de Scapin*, le *Bourgeois gentilhomme*, & qu'il tâche de les imiter. La farce eſt l'inſipide exagération, ou l'imitation groſſière d'une nature indigne d'être préſentée aux yeux des honnêtes gens. Le choix des objets & la vérité de la peinture caractériſent la bonne Comédie. Le *Malade imaginaire*, auquel les mèdecins doivent plus qu'ils ne penſent, eſt un tableau auſſi frappant & auſſi moral qu'il y en ait au Théâtre. *Georges Dandin*, où ſont peintes avec tant de ſageſſe les mœurs les plus licencieuſes, eſt un chef-d'œuvre de naturel & d'intrigue ; & ce n'eſt pas la faute de Molière, ſi le ſot orgueil, plus fort que ſes leçons, perpétue encore l'alliance des *Dandins* avec les *Sotenvilles*. Si dans ces modèles on trouve quelques traits qui ne peuvent amuſer que le peuple, en revanche combien de ſcènes dignes des connoiſſeurs les plus délicats ?

Boileau a eu tort, s'il n'a pas reconnu l'auteur du *Miſanthrope* dans l'élcquence de *Scapin* avec le père de ſon maître ; dans l'avarice de ce vieillard ; dans la ſcène des deux pères ; dans l'amour des deux fils, tableaux dignes de Térence ; dans la confeſſion de *Scapin*, qui ſe croit convaincu ; dans ſon inſolence dès qu'il ſent que ſon maître a beſoin de lui, *&c.* Boileau a eu raiſon, s'il n'a regardé, comme indigne de Molière que le ſac où le vieillard eſt enveloppé : encore eût-il mieux fait d'en faire la critique à ſon ami vivant, que d'attendre qu'il fût mort pour lui en faire le reproche.

Pourceaugnac eſt la ſeule pièce de Molière qu'on puiſſe mettre au rang des farces ; & dans cette farce même on trouve des caractères, tels que celui de *Sbrigani*, & des ſituations, telles que celle de *Pourceaugnac* entre les deux mèdecins, qui décèlent le grand maître.

Le *Comique bas*, ainſi nommé parce qu'il imite les mœurs du bas peuple, peut avoir, comme les tableaux flamands, le mérite du coloris, de la vérité, & de la gaieté. Il a auſſi ſa fineſſe & ſes grâces ; & il ne faut pas le confondre avec le *Comique groſſier :* celui-ci conſiſte dans la *manière :* ce n'eſt point un genre à part, c'eſt un défaut de tous les genres. Les amours d'une bourgeoiſe & l'ivreſſe d'un marquis, peuvent être du *Comique groſſier*, comme tout ce qui bleſſe le goût & les mœurs. Le *Comique bas* au contraire eſt ſuſceptible de délicateſſe & d'honnêteté ; il donne même une nouvelle force au *Comique bourgeois* & au *Comique noble*, lorſqu'il contraſte avec eux. Molière en fournit mille exemples. Voyez dans le *Dépit amoureux*, la brouillerie & la réconciliation entre *Mathurine* & *gros-René*, où ſont peints dans la ſimplicité villageoiſe les mêmes mouvements de dépit & les mêmes retours de tendreſſe, qui viennent de ſe paſſer dans la ſcène des deux Amants. Molière, à la vérité, mèle quelquefois le *Comique groſſier* avec le *bas Comique*. Dans la ſcène que nous avons citée, *Voilà ton demi-cent d'épingles de Paris*, eſt du *Comique bas. Je voudrois bien auſſi te rendre ton potage*, eſt du *Comique groſſier*. La *Paille rompue*, eſt un trait de génie. Ces ſortes de ſcènes ſont comme des miroirs où la nature, ailleurs peinte avec le coloris de l'art, ſe répète dans toute ſa ſimplicité. Le ſecret de ces miroirs ſeroit-il perdu depuis Molière ? Il a tiré des contraſtes encore plus forts du mélange des *Comiques*. C'eſt ainſi que, dans le *Feſtin-de-Pierre*, il nous peint la crédulité des deux petites villageoiſes, & leur facilité à ſe laiſſer ſéduire par un ſcélérat dont la magnificence les éblouït. C'eſt ainſi que, dans le *Bourgeois gentilhomme*, la groſſièreté de Nicole jette un nouveau ridicule ſur les prétentions impertinentes & l'éducation forcée de M. Jourdain. C'eſt ainſi que, dans l'*École des femmes*, l'imbécillité d'Alain & de Georgette, ſi bien nuancée avec l'ingénuïté d'Agnès, concourt à faire réuſſir

les entreprifes de l'amant & à faire échouer les précautions du jaloux.

Qu'on nous pardonne de tirer tous nos exemples de Molière ; fi Ménandre & Térence revenoient au monde, ils étudieroient ce grand maître, & n'étudieroient que lui. (*M. Marmontel.*)

(N.) COMMANDEMENT, ORDRE, PRÉCEPTE, INJONCTION, JUSSION. *Synon.*

Les deux premiers de ces mots font de l'ufage ordinaire ; le troifième eft du ftyle doctrinal ; & les deux derniers font des termes de Jurifprudence ou de Chancellerie. Celui de *Commandement* exprime avec plus de force l'exercice de l'autorité ; on *commande* pour être obéi. Celui d'*Ordre* a plus de rapport à l'inftruction du fubalterne ; on donne des *Ordres*, afin qu'ils foient exécutés. Celui de *Précepte* indique plus précifément l'empire fur les confciences ; il dit quelque chofe de moral qu'on eft obligé de fuivre. Celui d'*Injonction* défigne plus proprement le pouvoir dans le gouvernement ; on s'en fert lorfqu'il eft queftion de ftatuer, à l'égard de quelque objet particulier, une règle indifpenfable de conduite. Enfin celui de *Juffion* marque plus pofitivement l'arbitraire ; il enferme une idée de defpotifme, qui gêne la liberté & force le magiftrat à fe conformer à la volonté du prince.

Il faut attendre le *Commandement ;* la bonne difcipline défend de le prèvenir. On demande quelquefois l'*Ordre* ; il doit être précis. On donne fouvent au *Précepte* une interprétation contraire à l'intention du légiflateur ; c'eft l'effet ordinaire du commentaire. Il eft bon, quelque formelle que foit l'*Injonction* de ne pas trop s'arréter à la lettre, lorfque les circonftances particulières rendent abufive la règle générale. Il me femble que les Cours de juftice ne fauroient trop prèvenir les lettres de *Juffion*, & que le Miniftère ne doit en ufer que très-fobrement. (*L'abbé Girard.*)

(N.) COMMINATION. f. f. Figure de penfée par mouvement, dont l'objet eft d'intimider ceux à qui l'on parle, en leur dénonçant comme prochains, comme infaillibles, ou comme horribles, des maux dont on leur préfente l'image ou le fouvenir.

Aman voulant encore conferver l'orgueil de fon rang dans les offres qu'il fait à Efther afin de l'appaifer, cette princeffe lui répond avec indignation :

Va, Traître ; laiffe-moi :
Les juifs n'attendent rien d'un méchant tel que toi.
Miférable ! le Dieu vengeur de l'innocence,
Tout prêt à te juger, tient déja fa balance ;
Bientôt ton jufte arrêt te fera prononcé :
Tremble ; fon jour approche, & ton règne eft paffé.

Le grand prêtre Joad jette le trouble dans l'ame de Mathan par cette *Commination* énergique :

De toutes tes horreurs, va, comble la mefure :
Dieu s'apprête à te joindre à la race parjure,
Abiron & Dathan, Doëg, Achitophel ;
Les chiens à qui fon bras a livré Jézabel,
Attendant que fur toi fa fureur fe déploie,
Déja font à ta porte & demandent leur proie.

Pyrrhus, voyant qu'Andromaque eft infenfible à fon amour, dit à cette princeffe (*Androm.* I. 4.) :

Hé bien, Madame, hé bien, il faut vous obéir ;
Il faut vous oublier, ou plus tôt vous haïr :
Oui, mes vœux ont trop loin pouffé leur violence,
Pour ne plus s'arrêter que dans l'indifférence.
Songez-y bien ; il faut déformais que mon cœur,
S'il n'aime avec tranfport, haïffe avec fureur :
Je n'épargnerai rien dans ma jufte colère ;
Le fils me répondra des mépris de la mère.

Maffillon, dans fon fermon fur l'Impénitence finale (*Lundi de la feconde femaine de Carême*,) cherche, par une *Commination* pathétique, à tirer de leur dangereufe léthargie les pécheurs qui diffèrent leur converfion : « Vous nous en avertiffez, » Seigneur, dans les livres faints ; leur fin fera » femblable à leurs œuvres. Vous avez vécu impu- » dique ; vous mourrez tel : vous avez été ambi- » tieux ; vous mourrez, fans que l'amour du Monde » & de fes vains honneurs meure dans votre cœur : » vous avez vécu mollement, fans vice ni vertu ; » vous mourrez lâchement, & fans componction : » vous avez vécu irréfolu, faifant fans ceffe des » projets de pénitence & ne les exécutant jamais ; » vous mourrez plein de défirs & vide de bonnes » œuvres : vous avez vécu inconftant, tantôt au » Monde tantôt à Dieu, tantôt voluptueux tantôt » pénitent, & vous laiffant décider par votre goût » & par l'afcendant d'un caractère changeant & lé- » ger ; vous mourrez dans ces triftes alternatives, » & vos larmes au lit de la mort ne feront que ce » qu'elles avoient été pendant votre vie, c'eft à dire, » un repentir paffager & fuperficiel, des foupirs » d'un cœur tendre & fenfible mais non pas d'un » cœur pénitent : en un mot vous mourrez dans votre » péché ; dans ce péché, où vous croupiffez depuis » fi long-temps ; dans ce péché, qui eft à vous plus » que tous les autres, parce qu'il domine dans vos » mœurs & dans votre tempérament ; dans ce péché, » qui eft comme né avec vous & dont une vie en- » tière n'a pu vous corriger. Achab meurt impie, » Jézabel, voluptueufe ; Saül, vindicatif ; les en- » fants d'Héli, facrilèges ; Abfalom, rebelle ; Bal- » tazar, efféminé ; Hérode, inceftueux : toute l'E- » criture eft remplie de pareils exemples, tous les » prophètes retentiffent de ces menaces, Jéfus- » Chrift s'en explique de manière à faire trembler » les plus infenfibles.» (*M. Beauzée.*)

COMMUN, adj. *Gram.* Il fe dit du genre par rapport aux noms, & fe dit de la fignification à l'égard des verbes.

Pour bien entendre ce que les grammairiens appellent *Genre commun*, il faut obferver que les indi-

vidus de chaque eſpèce d'animal ſont diviſés en deux ordres ; l'ordre des mâles, & l'ordre des femelles. Un nom eſt dit être du genre maſculin dans les animaux, quand il eſt dit de l'individu de l'ordre des mâles ; au contraire, il eſt du genre féminin, quand il eſt dit de l'ordre des femelles : ainſi, *Coq* eſt du genre maſculin, & *Poule* eſt du féminin.

A l'égard des noms d'êtres inanimés, tels que *Soleil*, *Lune*, *Terre*, &c. ces ſortes de noms n'ont point de genre proprement dit. Cependant on dit que *Soleil* eſt du genre maſculin, & que *Lune* eſt du féminin ; ce qui ne veut dire autre choſe, ſinon que lorſqu'on voudra joindre un adjectif à *Soleil*, l'uſage veut en France, que des deux terminaiſons de l'adjectif, on choiſiſſe celle qui eſt déja conſacrée aux noms ſubſtantifs des mâles dans l'ordre des animaux : ainſi, on dira *beau ſoleil*, comme on dit *beau coq* ; & l'on dira *belle lune*, comme on dit *belle poule*. J'ai dit *en France* ; car en Allemagne, par exemple, *Soleil* eſt du genre féminin ; ce qui fait voir que cette ſorte de genre eſt purement arbitraire, & dépend uniquement du choix aveugle que l'Uſage a fait de la terminaiſon maſculine de l'adjectif ou de la féminine, en adaptant l'une plus tôt que l'autre à tel ou tel nom.

A l'égard du genre *commun*, on dit qu'un nom eſt de ce genre, c'eſt à dire, de cette claſſe ou ſorte, lorſqu'il y a une terminaiſon qui convient également au mâle & à la femelle : ainſi, *Auteur* eſt du genre *commun* ; on dit d'une dame qu'elle eſt *auteur* d'un tel ouvrage : notre *Qui* eſt du genre *commun* ; on dit *un homme qui*, &c. *une femme qui*, &c. *Fidèle*, *Sage*, ſont des adjectifs du genre *commun* ; *un amant fidèle*, *une femme fidèle*.

En latin, *Civis* ſe dit également d'un citoyen & d'une citoyenne. *Conjux* ſe dit du mari & auſſi de la femme. *Parens* ſe dit du père & auſſi de la mère. *Bos*, ſe dit également du bœuf & de la vache. *Canis*, du chien ou de la chienne. *Feles* ſe dit d'un chat ou d'une chate.

Ainſi l'on dit de tous ces noms-là, qu'ils ſont du genre *commun*.

Obſervez que *Homo* eſt un nom *commun* quant à la ſignification, c'eſt à dire qu'il ſignifie également l'*homme* ou la *femme* ; mais on ne dira pas en latin *mala homo*, pour dire *une méchante femme* ; ainſi, *Homo* eſt du genre maſculin par rapport à la conſtruction grammaticale. C'eſt ainſi qu'en françois *Perſonne* eſt du genre féminin en conſtruction, quoique par rapport à la ſignification ce mot déſigne également un homme ou une femme. *Voyez* Genre.

A l'égard des verbes, on appelle *Verbes communs* ceux qui, ſous une même terminaiſon, ont la ſignification active & la paſſive, ce qui ſe connoît par les adjoints. *Voyez* la quatrième liſte de la *Méthode* de P. R. p. 462 : des déponents qui ſe prennent paſſivement. Il y a apparence que ces verbes ont eu autrefois la terminaiſon active & paſſive : en effet, on trouve *criminare*, *crimino*, & *criminari*, *criminor*, blâmer.

En grec, les verbes qui ſous une même terminaiſon ont la ſignification active & la paſſive, ſont appelés *Verbes moyens* ou *Verbes de la voix moyenne*. *Voyez* Moyen. (*M. du Marsais.*)

Commun (le), dans la Littérature & les beaux-arts, eſt ce qui ne ſe diſtingue, par aucun degré ſenſible de beauté ou de perfection, des autres objets du même genre, ou ce qui n'a que le degré médiocre de perfection qui eſt *commun* à la plupart des choſes de la même eſpèce. Le *Commun* eſt par conſéquent, en toutes choſes, ce qu'on voit le plus ordinairement ; par cette raiſon il nous touche peu, & n'a point d'énergie eſthétique. Des penſées *communes*, des peintures ordinaires de la nature ou des mœurs, des évènements de tous les jours, ne ſont pas des ſujets propres aux ouvrages de l'art. Auſſi les Critiques recommandent-ils à l'artiſte de choiſir un ſujet noble, grand, &, s'il ſe peut, neuf, & d'éviter le trivial & le *Commun*.

Mais une choſe peut être *commune* en deux manières : ou par ſa nature ; ou par ſes dehors, c'eſt à dire, en faits d'arts, par la façon dont elle eſt repréſentée. Une penſée relevée peut être exprimée d'une manière *commune*, & une penſée *commune* peut être relevée par la nobleſſe de l'expreſſion.

On ne doit pas exclure des arts tout ſujet *commun* ; il eſt ſouvent néceſſaire pour compléter l'enſemble. Dans un tableau hiſtorique, dans une tragédie, dans une épopée, tous les objets ne peuvent pas être également nobles. Il ſuffit que le *Commun* n'y entre qu'autant qu'il eſt néceſſaire, qu'il n'y domine jamais, & qu'on l'évite le plus qu'on pourra, puiſqu'il ne contribue point au plaiſir.

Il y a des ouvrages qui, par le choix du ſujet, ſont *communs*, mais qui deviennent grands & excellents par la manière de le traiter. Tels ſont les tableaux hiſtoriques d'un Rembrant, d'un Ténières, d'un Gerard Dou, & de pluſieurs peintres hollandois, dont on fait néanmoins un grand cas. Tel eſt encore le Therſite d'Homère, ſujet bas & *commun*, mais qu'on tolère entre tant de héros, parce que le poète a ſu le peindre de main de maître.

Dans tous ces cas, ce n'eſt pas l'objet qui plaît, c'eſt l'habileté de l'artiſte qui donne du plaiſir ; mais comme cette habileté n'eſt pas préciſément le but direct des beaux-arts, le plaiſir qu'on trouve à de pareils ouvrages n'empêche pas que le *Commun* ne ſoit blâmable. On regrette avec raiſon, à la vûe de ces productions, que l'artiſte n'ait pas conſacré ſes précieux talents à des objets plus dignes d'être perpétués.

Le défaut oppoſé, c'eſt d'être trop ſcrupuleux à admettre le *Commun*, lorſqu'il ſert à la liaiſon de l'enſemble. S'imaginer qu'il n'eſt jamais permis de baiſſer le ton dans ce qui n'eſt qu'acceſſoire, c'eſt le moyen d'être ſouvent guindé, géné, & enflé. Lorſqu'il faut employer des choſes *communes*, le plus ſûr eſt de les repréſenter dans leur air naturel. Il eſt plus ridicule d'étaler avec pompe un objet *commun*,

que d'exprimer baſſement un ſujet relevé. La meilleure règle à ſuivre ici, c'eſt de ne placer l'objet *commun* que dans un jour médiocre, & de ne le préſenter que ſous des couleurs peu vives, qu'il ne ſoit que foiblement apperçu, & qu'il n'ait rien qui puiſſe trop long temps fixer l'attention. Un ſimple particulier peut aiſément ſe gliſſer à la ſuite d'un Grand, en ſe mêlant dans la foule; mais ſa préſence choqueroit, s'il marchoit de front au milieu des principaux ſeigneurs, ou qu'il ſe diſtinguât dans la foule par la richeſſe de ſes habits. (*M. Sulzer.*)

(N.) COMMUNICATION. ſ. f. Figure de ſtyle ou de penſée par raiſonnement, dont l'objet eſt de tirer, des principes de ceux à qui on parle, l'aveu des vérités qu'on veut établir contre leurs prétentions. L'artifice de cette figure conſiſte à paroître conſulter ceux qu'on veut perſuader, & à ne ſoumettre par conſéquent à leur déciſion que des choſes auxquelles on ſent bien qu'ils ne pourront ſe refuſer.

Brutus, incertain du parti qu'il doit prendre entre Rome & Céſar, entre ſa patrie & ſon père, conſulte les conjurés; & Caſſius le décide par une *Communication* pleine d'art; ſuivons le dialogue;

CASSIUS.

Si tu n'étois qu'un citoyen vulgaire,
Je te dirois: *Va, ſors, ſois tyran ſous ton père,*
Écraſe cet État, que tu dois ſoutenir;
Rome aura déſormais deux traîtres à punir.
Mais je parle à Brutus, à ce puiſſant Génie,
A ce Héros armé contre la tyrannie,
Dont le cœur inflexible, au bien déterminé,
Épura tout le ſang que Céſar t'a donné.
Écoute: tu connois avec quelle furie
Jadis Catilina menaça ſa patrie?

BRUTUS.

Oui.

CASSIUS.

Si, le même jour que ce grand criminel
Dut à la liberté porter le coup mortel,
Si, lorſque le Sénat eut condamné ce traître,
Catilina pour fils t'eût voulu reconnoître;
Entre ce monſtre & nous forcé de décider,
Parle, qu'aurois-tu fait?

BRUTUS.

Peux tu le demander?
Penſes-tu qu'un moment ma vertu démentie
Eût mis dans la balance un homme & la Patrie?

CASSIUS.

Brutus, par ce ſeul mot ton devoir eſt dicté.

Maſſillon, dans ſon ſermon ſur le petit nombre des élus (*Carême, Tom. II, Lundi de la III. Sem.*) ſe ſert de la *Communication* pour inculquer avec avantage cette terrible vérité dans l'ame de ſes auditeurs:

« Je ſuppoſe que c'eſt ici votre dernière heure & » la fin de l'univers; que les cieux vont s'ouvrir ſur » vos têtes, Jeſus-Chriſt paroître dans ſa gloire au » milieu de ce temple .... je vous demande donc: » ſi Jeſus-Chriſt paroiſſoit dans ce temple, au mi- » lieu de cette aſſemblée .... pour nous juger, pour » faire le terrible diſcernement des boucs & des » brebis; croyez-vous que le plus grand nombre de » tout ce que nous ſommes ici fût placé à la droite? » croyez-vous que les choſes du moins fuſſent éga- » les? croyez-vous qu'il s'y trouvât ſeulement dix » juſtes, que le Seigneur ne put trouver autrefois » en cinq villes tout entières? Je vous le demande; » vous l'ignorez, & je l'ignore moi-même: vous » ſeul, ô mon Dieu, connoiſſez ceux qui vous » appartiennent. Mais ſi nous ne connoiſſons pas » ceux qui lui appartiennent, nous ſavons du moins » que les pécheurs ne lui appartiennent pas. Or qui » ſont les fidèles ici aſſemblés? .... Beaucoup de » pécheurs qui ne veulent pas ſe convertir; encore » plus qui le voudroient, mais qui diffèrent leur » converſion; pluſieurs autres qui ne ſe convertiſſent » jamais que pour retomber; enfin un grand nom- » bre qui croient n'avoir pas beſoin de converſion: » voilà le parti des réprouvés. Retranchez ces quatre » ſortes de pécheurs de cette aſſemblée ſainte, car » ils en ſeront retranchés au grand jour: paroiſſez » maintenant, Juſtes; où êtes-vous? Reſtes d'Iſ- » raël, paſſez à la droite; Froment de Jeſus-Chriſt, » démêlez-vous de cette paille deſtinée au feu: ô » Dieu! où ſont vos élus? & que reſte-t-il pour » votre partage? «

Cette figure ne ſe fait pas toujours par voie de conſultation; ſouvent c'eſt par inſinuation, en affirmant que ceux que l'on veut perſuader adoptent le principe ſur lequel on s'appuye: mais alors il faut être bien sûr de ne pouvoir être démenti. C'eſt par une *Communication* de cette eſpèce, que Cicéron, en avouant que Milon a tué Clodius, cherche à lui aſſûrer l'approbation de ſes auditeurs; (*Pro Milone*, X. 29.) après avoir expoſé de quelle manière Milon fut attaqué par Clodius, il ajoûte;

Fecerunt id ſervi Milonis, (dicam enim, non derivandi criminis cauſâ, ſed ut factum eſt) neque imperante, neque ſciente, neque præſente domino, quod ſuos quiſque ſervos in tali re facere voluiſſet.	Les eſclaves de Milon (car j'en ferai l'aveu, non pour éluder l'accuſation, mais pour rendre le fait tel qu'il eſt) firent ſans l'ordre de leur maître, à ſon inſu, en ſon abſence, ce que chacun auroit voulu que fiſſent ſes eſclaves en pareille occaſion. (*M. Beauzée.*)

(N.) COMMUTATION. ſ. f. Eſpèce de Métaplaſme qui change le matériel d'un mot, en y ſubſtituant

tant un élément à la place d'un autre; comme lorsque Virgile a dit *olli* pour *illi*.

Les grammairiens donnent communément à cette figure de Diction le nom d'*Antithèse* : mais cette dénomination est déja employée pour caractériser une figure de style ou de pensée par combinaison (*Voyez* ANTITHÈSE); or c'est introduire dans le langage didactique, qui doit en être le plus éloigné, une équivoque inutile & dangereuse. Je sais bien que, pour la figure de style, la racine ἀντὶ veut dire *contre* & marque opposition; & que, pour la figure de Diction, ἀντὶ signifie *pour* & marque échange de l'un pour l'autre : mais le mot *Antithèse* ne présente pas moins à l'oreille le même matériel dans les deux cas, & conséquemment à l'esprit le même doute sur le sens qu'il doit avoir. Le mot *Commutation*, qui n'est usité en aucun sens dans le langage grammatical, est composé des deux mots latins *cum* (avec) & *mutatio* (changement), & peut très-bien caractériser le *changement* d'un élément *avec* un autre : voilà ce qui m'a encouragé à substituer ce nom très-précis au terme équivoque d'*Antithèse*.

Quoi qu'il en soit, il est avoué par la saine Philosophie que rien ne se fait sans cause : or il est très-important, dans les recherches étymologiques, de bien connoître les fondements & les causes du changement des lettres; sans quoi il est difficile de débrouiller la génération & les différentes métamorphoses des mots. Le grand principe & le principal fondement dans cette matière, c'est l'affinité & l'homogénéité des éléments.

1°. Toutes les voix, & les voyelles qui les représentent, sont *commuables* entre elles pour cette raison d'affinité, qui est si grande, que M. le président de Brosses (*Méchan. des langues*, *Ch.* 3.) regarde toutes les voix comme une seule, variée seulement selon les différences de l'état du tuyau par où elle sort, lequel, à cause de sa flexibilité, peut être conduit, par une dégradation insensible, depuis son plus large diamètre jusqu'à son diamètre le plus resserré, & depuis sa plus grande longueur jusqu'à la plus raccourcie.

C'est ainsi que nous voyons l'*a* de *capio* changé en *e* dans *cepi*, en *i* dans *incipio*, & en *u* dans *aucupium* : que l'α du grec πάλλω est changé en *e* dans le latin *pello*, en *u* dans *pulsum*, & en *ou* dans le françois *pousser*.

2°. Par la même raison, les articulations & les consonnes labiales sont *commuables* entre elles, parce qu'elles sont de même genre & produites par la même partie organique : elles se mettent l'une pour l'autre d'autant plus aisément, que le degré d'affinité & d'homogénité est plus considérable.

Ainsi avons-nous mis *b* pour *m* dans *marbre*, de *marmor*; & *m* pour *b* dans *samedi*, de *sabbati-dies*. Les latins ont tiré *vivo* de βιῶ, & *vita* de βιοτὴ, en mettant *v* pour *b* : ils ont mis *b* pour *m* dans *scabellum*, dérivé de *scamnum*; & *f* pour *m* dans *fors*, tiré de μόρος. Nous avons changé *p* en *v* dans les mots *savon*, *rave*, *ravir*, *navet*, *couvrir*, *recouvrer*, tirés des mots latins *sapo*, *rapa*, *rapere*, *napus*, *cooperire*, *recuperare*. Βραβεῖον, changé d'abord en *bravium*, comme on le trouve dans S. Paul selon la vulgate, est encore plus altéré dans *præmium*; mais il n'y a pourtant que des consonnes labiales substituées les unes aux autres. Γράφω & γράμμα ne sont point étrangers l'un à l'autre, l'affinité en est démontrée par celle de φ & de μ. Nous avons mis *v* par *b* dans *écrivain*, tiré de *scribo*, ou plus tôt du latin du moyen âge *scribanus* : & le *b* de *scribo* s'est changé en *p* dans *scripsi* & *scriptum*, à cause des articulations fortes *s* & *t* qui suivent. Nous changeons pareillement *b* en *p*, sinon dans l'écriture, du moins dans la prononciation des mots *obtus*, *absent*, &c. que nous prononçons comme si on écrivoit *optus*, *apsent*, &c.

Ce changement de la foible en forte, ou même de la forte en foible, à cause de l'articulation suivante, est apparemment un effet nécessaire du méchanisme qui nous y mène naturellement. Quintilien (*Inst. or.* I. 7.) en fait la remarque en ces termes : *Quum dico* obtinuit, *secundam B litteram ratio poscit, aures magis audiunt P.* Mais l'oreille n'entend l'articulation forte, que parce que la bouche la prononce en effet, & qu'elle y est contrainte par la nature de l'articulation suivante *t*, qui est forte elle-même. C'est par une *Commutation* de même nature & fondée sur un pareil principe, que nous disons *prezbytère*, *dizjoindre*, quoique nous écrivions *presbytère*, *disjoindre*; l'articulation forte *s* étant changée en *z*, qui est foible, à cause de la foible *b* ou *j*, qui suit immédiatement.

3°. Ce qui vient d'être dit des articulations labiales est également vrai des linguales : elles sont *commuables* dans un degré de facilité proportionné à celui de l'affinité qui est entre elles; les dentales se changent ou s'allient plus aisément avec les dentales, les gutturales avec les gutturales, les liquides avec les liquides, *&c*; & par la même raison, dans chacune de ces classes & dans toute autre où la même remarque peut avoir lieu, la foible & la forte ont plus de disposition à se mettre l'une pour l'autre.

Ainsi, l'on a changé le *g* en *d* entre une *n* & une *r*, & l'on a fait de *fingere*, *feindre*; de *pingere*, *peindre*; de *tingere*, *teindre*; de *jungere*, *joindre*; de *ungere*, *oindre*; parce que le *g* est une articulation dentale comme le *d*.

La prononciation du *d* & du *t* s'opère vers les dents supérieures, où s'appuie pour cela la pointe de la langue : celle du *g* & du *q* s'opère au contraire vers la racine de la langue, dont la pointe cependant s'appuie contre les dents inférieures. Ce lieu du mouvement organique & de l'explosion a fait regarder *g* & *q* comme des articulations gutturales par plusieurs auteurs & spécialement par Wachter, (*Glossar. germ.* Proleg. *Sect.* II. §§. 20, 21.) Mais elles ont de commun avec les trois autres dentales *n*, *d*, *t*, de procurer l'explosion à la voix, en appuyant la langue contre les dents; ce qui établit entre les unes & les autres une analogie qui m'a

runt, neque metunt, neque congregant in horrea; & pater veſter cœleſtis paſcit illa. Nonne vos magis pluris eſtis illis.

Quis autem veſtrûm cogitans poteſt adjicere ad ſtaturam ſuam cubitum unum?

Et de veſtimento quid ſolliciti eſtis? Conſiderate lilia agri quomodo creſcunt; non laborant neque nent:

Dico autem vobis quoniam nec Salomon in omni gloriâ ſuâ coopertus eſt ſicut unum ex iſtis.

Si autem fœnum agri, quod hodie eſt & cras in clibanum mittitur, Deus ſic veſtit; quanto magis vos, modicæ fidei?

point, ne moiſſonnent point, ne font point d'amas dans des greniers; & votre père céleſte les nourrit. Ne lui êtes-vous pas plus précieux que ces oiſeaux?

Mais qui de vous avec tous ſes projets peut ajouter à ſa taille une ſeule coudée?

Et quant à l'habillement, pourquoi vous en inquiétez-vous? Voyez comment croiſſent les lis de la campagne; ils ne travaillent ni ne filent.

Or je vous dis que Salomon même dans toute ſa gloire n'a pas été vêtu comme l'un de ces lis.

Mais ſi Dieu habille ainſi une herbe de la campagne, qui eſt aujourdhui & qui ſe jette demain dans le four; combien aura-t-il plus de ſoin de vous, gens de peu de foi?

Nous trouvons dans Cicéron (*De nat. deorum*, II. xxxviij. 97.) une belle *Comparaiſon* du moins au plus :

Quis enim hunc hominem dixerit, qui, quum tam certos cœli motus, tam ratos aſtrorum ordines, tamque omnia inter ſe connexa & apta viderit, neget in his ullam ineſſe rationem, eaque caſu fieri dicat quæ quanto conſilio gerantur nullo conſilio aſſequi poſſumus? An, quum machinatione quâdam moveri aliquid videmus, ut ſphæram, ut horas, ut alia permulta, non dubitamus quin illa opera ſint rationis: quum autem impetum cœli admirabili cum celeritate moveri vertique videamus, conſtantiſſimè conficientem viciſſitudines anniverſarias cum ſummâ ſalute & conſervatione rerum omnium; dubitamus quin ea non ſolùm ratione fiant, ſed etiam excellenti quâdam divinâque ratione?

Qui pourroit en effet donner le nom d'homme à celui, qui, voyant les mouvements du ciel ſi déterminés, le cours des aſtres ſi régulier, toutes choſes ſi bien liées & ſi bien proportionnées entre elles, n'y reconnoitroit aucune trace de raiſon, & attribueroit au haſard des effets dont la ſageſſe ſe dérobe à toutes les lumières de notre ſageſſe? Quoi! lorſque nous voyons le mouvement d'une machine, comme d'une ſphère, d'une horloge, d'une infinité d'autres, nous ne doutons pas que ce ne ſoient des ouvrages de la raiſon: & quoique nous voyons le ciel ſe mouvoir & tourner avec une rapidité étonnante, ramener conſtamment chaque année les viciſſitudes des ſaiſons, entretenir & conſerver ainſi toutes choſes; nous doutons que tous ces phénomènes ſoient l'effet, je ne dis pas ſeulement d'une intelligence, mais d'une excellente, d'une divine intelligence?

III. On conclut *de parité*, lorſque, les deux choſes *comparées* étant toutes pareilles, il eſt de néceſſité de reconnoître dans l'une ce qu'on avoue dans l'autre.

» Adorons les ſecrets de Dieu, mes Frères, dit » Maſſillon (I. Serm. *ſur la Purification*). Si » ce que nous connoiſſons de ſes œuvres nous paroît » ſi divin & ſi admirable; pourquoi ne pas conclure » que ce que nous n'en connoiſſons point l'eſt auſſi? » S'il eſt ſage lorſqu'il agit à découvert; pourquoi » ſe démentiroit-il lorſqu'il ſe cache? Si la ſtructure » du monde, que nous voyons, eſt un ouvrage ſi » plein d'harmonie, de ſageſſe, & de lumière; pourquoi l'économie de la Religion, que nous ne ſaurions voir & qui eſt le chef-d'œuvre de tous ſes » deſſeins, ſeroit-elle un ouvrage de confuſion & de » ténèbres? »

Il y a une autre figure de penſée par combinaiſon, qui rapproche auſſi les objets pour faire reconnoître l'un par les caractères de l'autre, & à laquelle on donne auſſi fort ſouvent le nom de *Comparaiſon*. Mais comme celle-ci eſt purement pittoreſque & qu'on ne ſe propoſe d'en déduire aucune conſéquence; je crois qu'il vaut mieux, à l'exemple de quelques rhéteurs, lui donner excluſivement le nom de SIMILITUDE : & ce ſera ſous ce nom que je parlerai de cette figure, dont toutefois M. Marmontel va parler dans l'article ſuivant ſous le nom de COMPARAISON. (*M. BEAUZÉE.*)

COMPARAISON. *Rhétor. & Poéſie.* Figure de Rhétorique & de Poéſie, qui ſert à l'ornement & à l'éclairciſſement d'un diſcours ou d'un poème.

Les *Comparaiſons* ſont appelées, par Longin & par d'autres rhéteurs, *Icones*, c'eſt à dire, images ou reſſemblances. Telle eſt cette image, *pareil à la foudre, il frappe*, &c. *il ſe jette comme un lion*, &c. Toute *Comparaiſon* eſt donc une eſpèce de Métaphore. Mais voici la différence. Quand Homère dit qu'*Achille va comme un lion*, c'eſt une *Comparaiſon;* mais quand il dit du même héros, *ce lion s'élançoit*, c'eſt une Métaphore. Dans la *Comparaiſon* ce héros reſſemble au lion; & dans la Métaphore, le héros eſt un lion. On voit par là que, quoique la *Comparaiſon* ſe contente de nous apprendre à quoi une choſe reſſemble, ſans indiquer ſa nature, elle peut cependant avoir l'avantage au deſſus de la Métaphore, d'ajouter, quand elle eſt juſte, un nouveau jour à la penſée.

Pour rendre une *Comparaiſon* juſte, il faut, 1°. que la choſe que l'on y emploie ſoit plus connue, ou plus aiſée à concevoir que celle qu'on veut faire connoître: 2°. qu'il y ait un rapport convenable entre l'une & l'autre: 3°. que la *Comparaiſon* ſoit courte autant qu'il eſt poſſible, & relevée par la

justesse des expressions. Aristote reconnoît dans sa Rhétorique, que, si les *Comparaisons* sont un grand ornement dans un ouvrage quand elles sont justes, elles le rendent ridicule quand elles ne le sont pas: il en rapporte cet exemple; *ses jambes sont tortues ainsi que le persil.*

Non seulement les *Comparaisons* doivent être justes, mais elles ne doivent être ni basses, ni triviales, ni usées, ni mises sans nécessité, ni trop étendues, ni trop souvent répétées. Elles doivent être bien choisies. On peut les tirer de toutes sortes de sujets, & de tous les ouvrages de la nature. Les doubles *Comparaisons* qui sont nobles & bien prises, font un bel effet en Poésie; mais en Prose l'on ne doit s'en servir qu'avec beaucoup de circonspection. Les curieux peuvent s'instruire plus amplement dans Quintilien, *liv. V, ch. ij, & liv. VIII, ch. iij.*

Quoique nous adoptions les *Comparaisons* dans toutes sortes d'écrits en Prose, il est pourtant vrai que nous les goûtons encore davantage dans ceux qui tracent la peinture des hommes, de leurs passions, de leurs vices, & de leurs vertus. (*Le Chev. de* JAUCOURT).

Dans la *Comparaison*, tantôt l'on ne voit l'objet qu'à travers l'image qui l'enveloppe, tantôt l'objet sensible par lui-même se répète comme dans un miroir.

La première espèce est ce qu'on appelle *Métaphore* ou *Allégorie;* la seconde est plus proprement *Similitude* ou *Comparaison.*

Le mérite de la *Comparaison* est dans un rapport imprévu & frappant. *Les hommes ont peur de la mort*, dit Bacon, *comme les enfants ont peur des ténèbres* (*a*). La fleur de la Jeunesse athénienne ayant péri au siège de Syracuse; Périclès *comparoit* cette perte à celle que feroit l'année si on lui ôtoit le printemps.

L'intention la plus commune dans l'emploi des *Comparaisons*, est de rendre l'objet plus sensible.

Lucain veut exprimer le respect qu'avoit Rome pour la vieillesse de Pompée: il le *compare* à un vieux chêne chargé d'offrandes & de trophées. « Il » ne tient plus à la terre que par de foibles racines, » son poids seul l'y attache encore; c'est de son bois, » non de son feuillage, qu'il couvre les lieux d'alen- » tour; mais, quoiqu'il soit prêt à tomber sous le » premier effort des vents, quoiqu'il s'élève autour » de lui des forêts d'arbres, dont la jeunesse est dans » toute sa vigueur, c'est encore lui seul qu'on » révère. »

Le Tasse avoit à peindre l'effet des charmes d'Armide, quoiqu'à demi voilés, sur l'ame des guerriers qui la virent paroître dans le camp de Godefroy:

Come per aqua o per cristallo intero
Trapassa il raggio, e non divide, o parte;
Per dentro il chiaro manto osa il pensiero
Si penetrar, nella vitata parte.
Ivi si spazia, ivi contempla il vero.

Si la *Comparaison* peint vivement son objet, c'est assez; il n'est pas besoin qu'elle le relève. Ainsi, cette *Comparaison* de Moïse est sublime, quoiqu'au dessous de son objet: *Sicut aquila provocans ad volandum pullos suos & super eos volitans, expandit alas suas* (Deus) *& assumpsit eum* (Jacob) *atque portavit in humeris suis.* Ainsi, pourvu que les fourmis & les abeilles nous donnent une juste idée de la diligence des troyens & de l'industrie des tyriens, on n'a plus rien à demander à Virgile. Tout ce qu'on peut exiger, c'est que les images soient nobles, c'est à dire, que l'opinion commune n'y ait point attaché l'idée factice de bassesse. Mais l'opinion change d'un siècle à l'autre, & à cet égard le siècle présent n'a pas droit de juger les siècles passés. Si l'on a raison de reprocher à Homère & à Virgile, d'avoir *comparé* Ajax & Turnus à un âne, ce n'est donc pas à cause de la bassesse de ces images; car ces poètes savoient mieux que nous si elles étoient viles aux yeux des grecs & des romains, & leur choix fait du moins présumer qu'elles ne l'étoient pas. Mais ce qu'on ne peut désavouer, c'est que l'obstination de l'âne ne peint qu'à demi l'acharnement d'Ajax. Ce que l'ardeur d'un guerrier a de fier, d'impétueux, de terrible, n'y est point exprimé: voilà par où la *Comparaison* est défectueuse. L'intention du poète, en employant une image, n'est remplie que lorsque tout son objet s'y fait voir, au moins dans ce qu'il a de relatif aux sentiments qu'il veut exciter: or, les sentiments qui naissent de la peinture des combats, sont l'étonnement, la pitié, la crainte. Il est donc décidé par la nature même, & indépendamment de l'opinion, que les images du lion, du tigre, de l'aigle, ou du vautour, rendent mieux l'action d'un guerrier au milieu du carnage, que celle de l'âne qui ne peint qu'une patiente stupidité. Je dis la même chose de la *Comparaison* d'Amate avec un sabot que fouette un enfant; j'y vois la rapidité du mouvement, mais ce n'est point assez: & l'égarement de Didon est bien mieux rendu par l'image de la biche que le chasseur a blessée, & qui, courant dans les forêts, emporte le trait mortel avec elle.

C'est la plénitude de l'idée qui fait la beauté de la *Comparaison;* &, en supposant même que le poète ne voulût que rendre son objet plus sensible, la *Comparaison* qui l'embrasse le mieux est celle qu'il doit préférer. Je sais qu'il n'est pas besoin que l'image présente toutes les faces de l'objet, mais la face qu'elle présente doit se peindre vivement à

(x) Lucrèce l'avoit dit avant lui:

Nam veluti pueri trepidant, atque omnia cæcis
In tenebris metuunt; sic nos in luce timemus,
Interdum nihilo quæ sunt metuenda magis quam
Quæ pueri in tenebris pavitant, fugiuntque futura.

l'esprit ; & c'est l'affoiblir que d'en retrancher ce qui en fait la force ou la grâce.

Une épreuve sûre de la bonté ou du vice des *Comparaisons*, c'est de cacher le premier terme, & de demander à ses juges à quoi ressemble le second. Si le rapport est juste & sensible, il se présentera naturellement. Qu'on donne à lire à un homme intelligent ces beaux vers de l'*Énéide* :

Qualis, ubi abruptis fugit præsepia vinclis,
Tandem liber equus, campoque potitus aperto ;
Aut ille in pastus armentaque tendit equarum ;
Aut assuetus aquæ, perfundi flumine noto
Emicat, arrectisque fremit cervicibus altè
Luxurians, luduntque jubæ per colla, per armos :

ou ces beaux vers de la Henriade :

Tel qu'échapé du sein d'un riant pâturage,
Au bruit de la trompette animant son courage,
Dans les champs de la Thrace, un coursier orgueilleux,
Indocile, inquiet, plein d'un feu belliqueux,
Levant les crins mouvants de sa tête superbe,
Impatient du frein, vole & bondit sur l'herbe :

ou ceux du même poème :

Tels au fond des forêts précipitant leurs pas,
Ces animaux hardis, nourris pour les combats,
Fiers esclaves de l'homme, & nés pour le carnage,
Pressent un sanglier, en raniment la rage ;
Ignorants le danger, aveugles, furieux,
Le cor excite au loin leur instinct belliqueux :

on n'aura pas besoin de lui dire que ce coursier est un jeune héros, & que ces chiens sont des combattants réunis contre un ennemi terrible.

Il est difficile qu'un objet vil & bas ait une parfaite ressemblance avec un objet important & noble ; & l'analogie de l'un à l'autre est une preuve que, si l'image a été avilie par le caprice de l'opinion, c'est une tache passagère que le bon sens effacera. Par exemple, le chien n'est pas chez nous un animal assez noble pour l'Épopée : M. de Voltaire, en ne le nommant pas, a ménagé notre délicatesse ; mais il l'a peint avec des traits qui le vengent de ce mépris, & qui l'anoblissent à nos yeux mêmes. C'est ainsi qu'on doit en user toutes les fois que l'avilissement est injuste ; car alors le préjugé s'attache aux mots, & on l'élude en les évitant.

Nous n'avons vu encore dans la *Comparaison* qu'un miroir simple & fidèle ; mais souvent elle embellit, relève, aggrandit son objet. Telle est, dans une Ode d'Horace, la *Comparaison* de Drusus avec l'oiseau qui porte la foudre. Telle est, dans la *Pharsale*, la *Comparaison* de l'ame de César avec la foudre elle-même.

Magnamque cadens, magnamque revertens
Dat stragem latè, sparsosque recolligit ignes.

Quelquefois aussi l'intention du poète est de ravaler ce qu'il peint, comme dans cette *Comparaison* si nouvelle & si juste des Seize avec le limon qui s'élève du fond des eaux :

Ainsi, lorsque les vents, fougueux tyrans des eaux,
De la Seine ou du Rhône ont soulevé les flots,
Le limon croupissant dans leurs grottes profondes ;
S'élève en bouillonnant sur la face des ondes.

Mais alors, & cet exemple en est la preuve, l'objet est vil & l'image est noble : cela dépend du choix des mots ; car la noblesse des termes est indépendante de l'idée. C'est l'Usage qui la donne ou qui la refuse à son gré : témoin la boue & le limon qu'il a reçus dans le style héroïque. En cela l'Usage n'a d'autre règle que son caprice, & c'est lui qu'il faut consulter.

Enfin, la *Comparaison* s'emploie quelquefois à rassembler en un tableau circonscrit & frappant, une collection d'idées abstraites, que l'esprit, sans cet artifice, auroit de la peine à saisir. Ainsi, Bayle *compare* le peuple aux flots de la mer, & les passions des Grands aux vents qui les soulèvent. Ainsi, Fléchier, dans l'*Éloge de Turenne*, dit, en s'adressant à Dieu : « Comme il s'élève du fond des vallées des vapeurs grossières, dont se forme la foudre qui tombe sur les montagnes, il sort du cœur des peuples des iniquités, dont vous déchargez le châtiment sur la tête de ceux qui les gouvernent ou qui les défendent ».

De même, Lucain, pour exprimer l'inclination des peuples à suivre Pompée, quoiqu'épouvantés des progrès de César, se sert de l'image des flots qui obéissent encore au premier vent qui les a poussés, quoiqu'un vent opposé se lève & règne dans les airs :

Ut quum mare possidet Auster
Flatibus horrisonis, hunc æquora tota sequuntur.
Si rursùs tellus, pulsu laxata tridentis
Æolii, tumidis immitat fluctibus Eurum ;
Quamvis icta novo, ventum tenuere priorem
Æquora ; nubiferoque polus quum cesserit Austro ;
Vindicat unda notum.

Que ceux qui refusent à Lucain le nom de poète, nous disent si cette façon d'exprimer une réflexion politique est d'un simple historien.

Dans la *Comparaison*, c'est le plus souvent une idée, un sentiment, une vérité abstraite, qu'on veut rendre sensible par une image. Mais il arrive aussi quelquefois que la *Comparaison* est inverse, je veux dire qu'elle emploie le terme abstrait pour mieux peindre l'objet sensible. Ainsi, dans une *Ode au printemps*, on lui dit : « Ton sourire fait fleurir la rose, qui, *belle comme les joues de l'Innocence*, répand une odeur embaumée ». On voit là une image commune rendue nouvelle, délicate, & piquante, par le renversement du rapport usité.

Il est de l'essence de la *Comparaison* de circonscrire son objet ; tout ce qui en excède l'image est

ſuperflu, & par conſéquent nuiſible au deſſein du poëte. La *Comparaiſon* finit où finiſſent les rapports. Homère, emporté par le talent & le plaiſir d'imiter la nature, oublioit ſouvent que le tableau qu'il peignoit avec feu, n'étoit placé qu'autant qu'il étoit relatif; & dans la chaleur de la compoſition, il l'achevoit comme abſolu & intéreſſant par lui-même. C'eſt un beau défaut, ſi l'on veut, mais c'en eſt un grand que d'introduire dans un récit des circonſtances & des détails qui n'ont aucun trait à la choſe. Le bon ſens eſt la première qualité du génie; & l'apropos, la première loi du bon ſens: auſſi, quoiqu'on ait excuſé la ſurabondance des *Comparaiſons* d'Homère, aucun des poëtes célèbres ne l'a imitée, non pas même dans l'Ode, qui, de ſa nature, eſt plus vagabonde que le Poëme épique.

Au reſte, la *Comparaiſon* eſt elle-même une excurſion du génie du poëte, & cette excurſion n'eſt pas également naturelle dans tous les genres. Plus l'ame eſt occupée de ſon objet direct, moins elle regarde autour d'elle; plus le mouvement qui l'emporte eſt rapide, plus il eſt impatient des obſtacles & des détours; enfin, plus le ſentiment a de chaleur & de force, plus il maîtriſe l'imagination & l'empêche de s'égarer. Il s'enſuit que la narration tranquile admet des *Comparaiſons* fréquentes, développées, étendues, & priſes de loin; qu'à meſure qu'elle s'anime, elle en veut moins, les veut plus conciſes & apperçues de plus près; que dans le pathétique, elles ne doivent être qu'indiquées par un trait rapide, & que, s'il s'en préſente quelques-unes dans la véhémence de la paſſion, un ſeul mot les doit exprimer.

Quant aux ſources de la *Comparaiſon*, elle eſt priſe communément dans la réalité des choſes, mais quelquefois auſſi dans l'opinion & dans l'hypothèſe du merveilleux. Ainſi, Voltaire compare les ligueurs aux géants: ainſi, après avoir dit du vertueux Mornai,

> Jamais l'air de la Cour & ſon ſouffle infecté
> N'altéra de ſon cœur l'auſtère pureté:

il ajoûte,

> Belle Aréthuſe, ainſi ton onde fortunée
> Roule, au ſein furieux d'Amphitrite étonnée,
> Un cryſtal toujours pur & des flots toujours clairs;
> Que jamais ne corrompt l'amertume des mers.

Finiſſons cet article par la plus belle & la plus touchante *Comparaiſon* qu'il ſoit poſſible de tranſmettre à la mémoire des hommes; elle eſt de notre bon roi Henri IV. Il s'agiſſoit de prendre d'aſſaut la ville de Paris; il ne le voulut pas, & voici ſa réponſe: « Je ſuis, diſoit-il, le vrai père de mon » peuple: je reſſemble à cette vraie mère, dans » Salomon; j'aimerois quaſi mieux n'avoir point » de Paris, que de l'avoir tout ruiné. » *Voyez* SIMILITUDE. (*M. MARMONTEL.*)

* COMPARATIF, adj. pris ſubſt. *terme de Grammaire.* Pour bien entendre ce mot, il faut obſerver que les objets peuvent être qualifiés ou abſolument ſans aucun rapport à d'autres objets, ou relativement, c'eſt à dire, par rapport à d'autres.

1°. Lorſque l'on qualifie un objet abſolument, l'adjectif qualificatif eſt dit être au Poſitif. Ce premier degré eſt appellé *Poſitif*, parce qu'il eſt comme la première pierre qui eſt poſée pour ſervir de fondement aux autres degrés de ſignification; ces degrés ſont appelés communément *Degrés de comparaiſon.* Céſar étoit vaillant, le ſoleil eſt brillant; *vaillant* & *brillant* ſont au Poſitif.

En ſecond lieu, quand on qualifie un objet relativement à un autre ou à d'autres, alors il y a, entre ces objets, ou un rapport d'égalité, ou un rapport de ſupériorité, ou enfin un rapport de prééminence.

S'il y a un rapport d'égalité, l'adjectif qualificatif eſt toujours regardé comme étant au Poſitif; alors l'égalité eſt marquée par des adverbes *æque ac, tam quam, ita ut*, & en françois par *autant que, auſſi que*: Céſar étoit auſſi brave qu'Alexandre l'avoit été; ſi nous étions plus proche des étoiles, elles nous paroîtroient auſſi brillantes que le ſoleil; aux ſolſtices, les nuits ſont auſſi longues que les jours.

2°. Lorſqu'on obſerve un rapport de plus ou un rapport de moins dans la qualité de deux choſes comparées, alors l'adjectif qui énonce ce rapport eſt dit au *Comparatif*; c'eſt le ſecond degré de ſignification, ou, comme on dit, de comparaiſon, *Petrus eſt doctior Paulo*, Pierre eſt plus ſavant que Paul; le ſoleil eſt plus brillant que la lune; où vous voyez qu'en latin le *Comparatif* eſt diſtingué du Poſitif par une terminaiſon particulière, & qu'en françois il eſt diſtingué par l'addition du mot *plus* ou du mot *moins.*

Enfin le troiſième degré eſt appellé *Superlatif.* Ce mot eſt formé de deux mots latins, *ſuper*, au deſſus, & *latus*, porté; ainſi, le Superlatif marque la qualité portée au ſuprême degré de plus ou moins.

Il a deux ſortes de Superlatifs en françois. 1°. Le Superlatif abſolu, que nous formons avec le mot *très*, ou avec *fort*, *extrêmement*; & quand il y a admiration, avec *bien*: *il eſt bien raiſonnable. Très* vient du latin *ter*, trois fois; très-grand, c'eſt à dire, trois fois grand: *fort* eſt un abrégé de *fortement.*

2°. Nous avons encore le Superlatif relatif: *il eſt le plus raiſonnable de ſes frères.*

Nous n'avons en françois de *Comparatifs* en un ſeul mot, que *meilleur*, *pire*, & *moindre.*

« Notre langue, dit le Père Bouhours, n'a point » pris de Superlatifs du latin; elle n'en a point d'au- » tre que *Généraliſſime*, qui eſt tout françois, & » que M. le cardinal de Richelieu fit de ſon autorité, » allant commander les armées de France en Italie, » ſi nous en croyons M. de Balzac. » *Doutes ſur la langue françoiſe*, p. 60.

Nous avons emprunté des Italiens cinq ou ſix termes de dignité, dont nous nous ſervons en certaines formules, & auxquels nous nous contentons de donner

une terminaiſon françoiſe, qui n'empêche pas de reconnoître leur origine latine ; tels ſont *révérendiſſime*, *illuſtriſſime*, *excellentiſſime*, *éminentiſſime*.

Il y a bien de l'apparence, que, ſi le *Comparatif* & le Superlatif des latins n'avoient pas été diſtingués du Poſitif par des terminaiſons particulières, comme le rapport d'égalité ne l'eſt point ; il y a, dis-je, bien de l'apparence que les termes de *Comparatif* & de *Superlatif* nous ſeroient inconnus.

Les grammairiens ont obſervé qu'en latin le *Comparatif* & le Superlatif ſe forment du cas en *i* du Poſitif en ajoutant *or*, pour le maſculin & pour le féminin, & *us* pour le genre neutre. On ajoûte *ſſimus* au cas en *i* pour former le Superlatif : ainſi, l'on dit *ſanctus*, *ſancti ; ſanctior*, *ſanctius*, *ſanctiſſimus : fortis*, *forti ; fortior*, *fortius*, *fortiſſimus*.

Les adjectifs dont le Poſitif eſt terminé en *er*, forment auſſi leur *Comparatif* du cas en *i : pulcher*, *pulchri ; pulchrior*, *pulchrius :* mais le Superlatif ſe forme en ajoûtant *rimus* au nominatif maſculin du Poſitif*; pulcher*, *pulcherrimus*.

Les adjectifs en *lis* ſuivent la règle générale pour le *Comparatif; facilis, facilior; humilis*, *humilior*, *ſimilis*, *ſimilior;* mais au Superlatif on dit, *facillimus*, *humillimus*, *ſimillimus :* d'autres ſuivent la règle générale, *utilis*, *utilior*, *utiliſſimus*.

Pluſieurs noms adjectifs n'ont ni *Comparatif*, ni Superlatif ; tels ſont, *romanus*, *patrius*, *duplex*, *legitimus*, *claudus*, *unicus*, *diſpar*, *egenus*, &c. Quand on veut exprimer un degré de comparaiſon, & que le Poſitif n'a ni *Comparatif* ni Superlatif, on ſe ſert de *magis* pour marquer le *Comparatif*, & de *valdè* ou de *maximè* pour le Superlatif : ainſi, l'on dit, *magis pius*, ou *maximè pius*.

On peut auſſi ſe ſervir des adverbes *magis* & *maximè*, avec les adjectifs qui ont un *Comparatif* & un Superlatif : on dit fort bien, *magis doctus* & *valdè* ou *maximè doctus*.

Les noms adjectifs qui ont au Poſitif une voyelle devant *us*, comme *arduus*, *pius*, n'ont point ordinairement de *Comparatif*, ni de ſuperlatif. On évite ainſi le bâillement que feroit la rencontre de pluſieurs voyelles de ſuite, ſi on diſoit *arduior*, *piior ;* on dit plus tôt *magis arduus*, *magis pius* : cependant on dit *piiſſimus*, qui n'eſt pas ſi rare que *piior*. Ce mot *piiſſimus* étoit nouveau du temps de Cicéron. Marc-Antoine l'ayant haſardé, Cicéron le lui reprocha en plein ſénat (*Philip. XIII*, *xjx*, 42) *: Piiſſimos quæris ; & quod verbum omnino nullum in linguâ latinâ eſt*, *id propter tuam divinam pietatem novum inducis*. On trouve ce mot dans les anciennes inſcriptions, & dans les meilleurs auteurs poſtérieurs à Cicéron. Ainſi, ce mot, qui commençoit à s'introduire dans le temps de Cicéron, fut enſuite autoriſé par l'Uſage.

Il ne ſera pas inutile d'obſerver les quatre adjectifs ſuivants, *bonus*, *malus*, *magnus*, *parvus :* ils n'ont ni *Comparatif* ni Superlatif qui dérivent d'eux-mêmes ; on y ſupplée par d'autres mots qui ont chacun une origine particulière.

Positif.	*Comparatif.*	*Superlatif.*
Bonus, ... bon.	*Melior ;* . . . . meilleur.	*Optimus*, ... fort bon.
Malus, . . mauvais.	*Pejor ;* . . . . . pire, plus mauvais.	*Peſſimus*, . . très-mauvais.
Magnus, . . grand.	*Major ;* plus grand, & de là majeur.	*Maximus*, . . très-grand.
Parvus, ... petit.	*Minor ;* . . . . . plus petit, mineur.	*Minimus*, ... fort petit.

Voſſius croit que *melior* vient de *magis velim* ou *malim ;* Martinius & Faber le font venir de μέλει, qui veut dire *curæ eſt*, *gratum eſt* ; μελέτη, *cura*. Quand une choſe eſt meilleure qu'une autre, on en a plus de ſoin, elle nous eſt plus chère ; *mea cura*, ſe diſoit en latin de ce qu'on aimoit. Perrotus dit que *melior* eſt une contraction de *mellitior*, plus doux que le miel, comme on a dit *Neronior*, plus cruel que Néron. Plaute a dit *Pœnior*, plus carthaginois, c'eſt à dire, plus fourbe qu'un carthaginois ; & c'eſt ainſi que Malherbe dit, *plus Mars que Mars de la Thrace*.

Iſidore le fait venir de *mollior*, non dur, plus tendre. M. Dacier croit qu'il vient du grec ἄμεινον qui ſignifie *meilleur*. C'eſt le ſentiment de Scaliger & de l'auteur du *Novitius*.

Optimus, vient de *optatiſſimus*, *maximè optatus*, très-ſouhaité, déſirable ; & par extenſion, très-bon, le meilleur.

A l'égard de *pejor*, Martinius dit qu'en ſaxon *beus* veut dire *malus ;* qu'ainſi, on pourroit bien avoir dit autrefois en latin *peus* pour *malus ;* on ſait le rapport qu'il y a entre le *b* & *p* : ainſi, *peus*, génitif, *peï*, comparatif, *peïor*, & pour plus de facilité *pejor*.

Peſſimus vient de *peſſum*, en bas, ſous les pieds, qui doit être foulé aux pieds ; ou bien de *pejor*, on a fait *peïſſimus*, & enſuite *peſſimus* par contraction.

Major vient naturellement de *magnus*, prononcé en mouillant le *gn* à la manière des italiens, & comme nous le prononçons en *magnifique*, *ſeigneur*, *enſeigner*, &c. Ainſi, on a dit *ma-ignior*, *major*.

Maximus vient auſſi de *magnus ;* car le *x* eſt une lettre double qui vaut autant que *cs*, & ſouvent *gs* : ainſi, au lieu de *magniſſimus*, on a écrit par la lettre double *maximus*.

Minor vient du grec μινυρὸς *parvus*.

Minimus vient de *minor ;* on trouve même dans Arnobe *miniſſimus digitus*, le plus petit doigt. Les mots qui reviennent ſouvent dans l'uſage ſont ſujets à être abrégés.

Au reſte, les adverbes ont auſſi des degrés de ſignification, bien, mieux, fort bien ; *benè*, *meliùs*, *optimè*.

Les Anglois, dans la formation de la plupart de leurs *Comparatifs* & de leurs Superlatifs, ont fait comme

comme les latins ; ils ajoûtent *er* au Positif pour ormer le *Comparatif*, & ils ajoûtent *est* pour le Superlatif. *Rich*, riche ; *richer*, plus riche ; *the richest*, le plus riche.

Ils se servent aussi, à notre manière, de *more* qui veut dire *plus*, & de *most*, qui signifie *très*, *fort*, *le plus* ; *Honest*, honnête ; *more honest*, plus honnête ; *most honest*, très-honnête, le plus honnête.

Les italiens ajoûtent au Positif *più*, plus, ou *meno*, moins, selon que la chose doit être ou èlevée ou abaissée. Ils se servent aussi de *molto* pour le Superlatif, quoiqu'ils ayent des Superlatifs à la manière des latins : *bellissimo*, très-beau, *bellissima*, très-belle ; *buonissimo*, très-bon, *buonissima*, très-bonne.

Chaque langue a sur ces points ses usages, qui sont expliqués dans les Grammaires particulières. (*M.* DU *MARSAIS.*)

(¶ Il y auroit bien des observations à faire sur cet article : mais pour ne pas multiplier inutilement les objets, il suffira de lire tout de suite l'article SUPERLATIF, où je crois avoir exposé des vûes plus étendues & des principes plus sûrs, non seulement sur le COMPARATIF, mais encore sur tous les autres degrés de signification.) (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) COMPLAIRE, PLAIRE. *Synonymes.*

Ces deux verbes expriment tous deux des actions agréables à ceux qui en sont l'objet.

Complaire, c'est s'accommoder au sentiment, au goût, à l'humeur de quelqu'un, acquiescer à ce qu'il souhaite, dans la vûe de lui être agréable. *Plaire*, c'est effectivement être agréable à force de déférence & d'attention.

Le premier est donc un moyen pour parvenir au second ; & l'on peut dire que quiconque sait *complaire* avec dignité, peut hardiment espérer de *plaire.* (*M. BEAUZÉE.*)

* COMPLÉMENT, s. m. Quoique M. du Marsais ait employé le terme de *Complément* dans un autre sens que celui de *Régime*, il n'en a pourtant pas fait un article exprès dans l'Encyclopédie, tout important qu'il pouvoit être. Je vais le suppléer ici.

On doit regarder comme *Complément* d'un mot, ce qu'on ajoûte à ce mot pour en déterminer la signification, de quelque manière que ce puisse être. Or il y a deux sortes de mots dont la signification peut être déterminée par des *Compléments* : 1°. tous ceux qui ont une signification générale susceptible de différents degrés ; 2°. ceux qui ont une signification relative à un terme quelconque.

Les mots dont la signification générale est susceptible de différents degrés, exigent nécessairement un *Complément*, dès qu'il faut assigner quelque degré déterminé : & tels sont les noms appellatifs ; les adjectifs & les adverbes qui, renfermant dans leur signification une idée susceptible de quantité, sont eux-mêmes susceptibles de ce qu'on appelle Degrés de signification ; & enfin tous les verbes dont l'idée individuelle peut aussi recevoir ces différents degrés. Voici des exemples.

Livre est un nom appellatif : la signification générale en est restreinte quand on dit, *un livre nouveau*, *le livre de Pierre*, *un livre de Grammaire*, *un livre qui peut être utile* ; & dans ces phrases, *nouveau*, *de Pierre*, *de Grammaire*, *qui peut être utile* sont autant de *Compléments* du nom *Livre.*

Savant est un adjectif : la signification générale en est restreinte quand on dit, par exemple, qu'un homme est *peu savant*, *fort savant*, *plus savant que sage*, *moins savant qu'un autre*, *aussi savant dans les langues que dans les sciences exactes*, *savant en droit*, &c. dans toutes ces phrases, les différents *Compléments* de l'adjectif *savant* sont *peu*, *fort*, *plus que sage*, *moins qu'un autre*, *aussi dans les langues que dans les sciences exactes*, *en droit.*

C'est la même chose, par exemple, du verbe *aimer* : *on aime* simplement & sans détermination de degré ; on *aime peu*, on *aime beaucoup*, on *aime ardemment*, on *aime plus* ou *moins* ou *aussi sincèrement qu'un autre*, on *aime en apparence*, on *aime avec une constance que rien ne peut altérer* ; voilà autant de manières de déterminer le degré de signification du verbe *aimer*, & conséquemment autant de *Complements* de ce verbe.

L'adverbe *sagement* peut recevoir aussi divers *Compléments* : on peut dire, *peu sagement*, *bien sagement*, *plus sagement que jamais*, *aussi sagement qu'heureusement*, *sagement sans affectation*, &c.

Les mots qui ont une signification relative, exigent de même un *Complément*, dès qu'il faut déterminer l'idée générale de la relation par celle d'un terme conséquent : & tels sont plusieurs noms appellatifs, plusieurs adjectifs, quelques adverbes, tous les verbes actifs relatifs, ainsi que quelques autres, & toutes les prépositions. Exemples de noms relatifs : *le fondateur de Rome*, *l'auteur du livre des Tropes*, *le père de Cicéron*, *la mère des Graques*, *le frère de Romulus*, *le mari de Lucrèce*, &c. Exemples d'adjectifs relatifs : *nécessaire à la vie*, *facile à concevoir*, *bon pour la santé*, *digne de louange*, &c. Exemples de verbes relatifs : *aimer Dieu*, *craindre sa justice*, *aller à la ville*, *revenir de l'armée*, *passer par le jardin*, *ressembler à un autre*, *se repentir de sa faute*, *commencer à écrire*, *désirer d'être riche*, &c : quand on dit, *donner quelque chose à quelqu'un*, *recevoir un présent de son ami*, les verbes *donner* & *recevoir* ont chacun deux *Compléments* déterminatifs de l'idée de la relation qu'ils expriment. Exemples d'adverbes relatifs : *relativement à vos intérêts*, *indépendamment des circonstances*, *quant à moi*, *conformément à la nature.* Quant aux prépositions, il est de leur essence d'exiger un *Complément*, qui est un nom, un pronom, ou un infinitif ; & il

feroit inutile d'en accumuler ici des exemples. *Voyez* PRÉPOSITION & RELATIF.

« Un nom fubftantif, dit M. du Marfais (CONS» TRUCTION), ne peut déterminer que trois fortes » de mots: 1°. un autre nom (& dans fon fyftême » il faut entendre les adjectifs), 2°. un verbe, » 3°. ou enfin une prépofition. » Cette remarque paroît avoir été adoptée par M. l'abbé Fromant; & j'avoue qu'elle peut être vraie dans notre langue: car quoique nos adverbes admettent des *Compléments*, il eft pourtant néceffaire d'obferver que le *Complément* immédiat de l'adverbe eft chez nous une prépofition, *conformément à;* ce qui fuit eft le *Complément* de la prépofition même, *conformément à la nature.* Mais il n'en eft pas de même en latin ni en grec, parce que la terminaifon du *Complément* y défigne le rapport qui le lie au terme antécédent & rend inutile la prépofition, qui n'auroit pas d'autre effet: le nom peut donc y être, felon l'occurrence, le *Complément* immédiat de l'adverbe, ainfi que je l'ai prouvé ailleurs fur les phrafes *ubi terrarum*, *tunc temporis*, *convenienter naturæ. Voyez* MOT, *art.* II. *n.* 2.

Un mot qui fert de *Complément* à un autre, peut lui-même en exiger un fecond, qui, par la même raifon, peut être fuivi d'un troifième, auquel un quatrième fera pareillement fubordonné, & ainfi de fuite: de forte que chaque *Complément* étant néceffaire à la plénitude du fens du mot qu'il modifie, les deux derniers conftituent le *Complément* total de l'antépénultième, les trois derniers font la totalité du *Complément* de celui qui précède l'antépénultième; & ainfi de fuite jufqu'au premier *Complément*, qui ne remplit toute fa deftination, qu'autant qu'il eft accompagné de tous ceux qui lui font fubordonnés.

Par exemple, dans cette phrafe, *Nous avons à vivre avec des hommes femblables à nous:* ce dernier *nous* eft le *Complément* de la prépofition *à; à nous* eft celui de l'adjectif *femblables; femblables à nous* eft le *Complément* total du nom appellatif *les hommes; les hommes femblables à nous*, c'eft la totalité du *Complément* de la prépofition *de; de les* ou *des hommes femblables à nous*, eft le *Complément* total d'un nom appellatif foufentendu, par exemple, *la multitude* (*Voyez* PRÉPOSITION); *la multitude des hommes femblables à nous*, c'eft le *Complément* de la prépofition *avec; avec la multitude des hommes femblables à nous*, c'eft celui de l'infinitif *vivre; vivre avec la multitude des hommes femblables à nous*, eft la totalité du *Complément* de la prépofition *à; à vivre avec la multitude des hommes femblables à nous*, c'eft le *Complément* total d'un nom appellatif foufentendu, qui doit exprimer l'objet du verbe *avons*, par exemple, *obligation;* ainfi, *obligation à vivre avec la multitude des hommes femblables à nous*, eft le *Complément* total du verbe *avons:* ce verbe avec la totalité de fon *Complément* eft l'attribut total, dont le fujet eft *nous.*

Il fuit de cette obfervation, qu'il peut y avoir *Complément* incomplexe, & *Complément* complexe. Le *Complément* eft *incomplexe*, quand il eft exprimé par un feul mot, qui eft ou un nom, ou un pronom, ou un adjectif, ou un infinitif, ou un adverbe; comme *avec foin*, *pour nous*, *raifon favorable*, *fans répondre*, *vivre honnêtement.* Le *Complément* eft *complexe*, quand il eft exprimé par plufieurs mots, dont le premier felon l'ordre analytique modifie immédiatement le mot antécédent, & eft lui-même modifié par le fuivant; comme *avec le foin requis*, *pour nous tous*, *raifon favorable à ma caufe*, *fans répondre un mot*, *vivre fort honnêtement.*

Dans le *Complément* complexe, il faut diftinguer le mot qui y eft le premier felon l'ordre analytique, & la totalité des mots qui font la complexité. Si le premier mot eft un adjectif, ou un nom, ou l'équivalent d'un nom, on peut le regarder comme le *Complément grammatical;* parce que c'eft le feul qui foit affujetti, par les lois de la Syntaxe des langues qui admettent la déclinaifon, à prendre telle ou telle forme en qualité de *Complément:* fi le premier mot eft au contraire un adverbe ou une prépofition, comme ces mots font indéclinables & ne changent pas de forme, on regardera feulement le premier mot comme *Complément initial.* Selon que le premier mot eft un *Complément grammatical* ou *initial;* le Tout prend le nom de *Complément logique*, ou de *Complément total.*

Par exemple, dans cette phrafe, *avec les foins requis en pareilles circonftances;* le mot *circonftances* eft le *Complément* grammatical de la prépofition *en; pareilles circonftances* en eft le *Complément* logique: la prépofition *en* eft le *Complément* initial de l'adjectif *requis; en pareilles circonftances*, en eft le *Complément* total: *requis* eft le *Complément* grammatical du nom *les foins; requis en pareilles circonftances*, en eft le *Complément* logique: *les foins*, c'eft le *Complément* grammatical de la prépofition *avec; & les foins requis en pareilles circonftances*, en eft le *Complément* logique.

Ceux qui fe contentent d'envifager les chofes fuperficiellement, feront choqués de ce détail, qui leur paroitra minutieux: mais mon expérience me met en état d'afsûrer, qu'il eft d'une néceffité indifpenfable pour tous les maîtres qui veulent conduire leurs élèves par des voies lumineufes, & principalement pour ceux qui adopteroient la Méthode d'introduction aux langues que j'ai propofée au *mot* MÉTHODE. Si l'on veut examiner l'analyfe que j'y ai faite d'une phrafe de Cicéron, on y verra qu'il eft néceffaire, non feulement d'établir les diftinctions que l'on a vues jufqu'ici, mais encore de caractérifer, par des dénominations différentes, les différentes efpèces de *Complément*, qui peuvent tomber fur un même mot.

Un même mot, & fpécialement le verbe, peut admettre autant de *Compléments* différents qu'il

peut y avoir de manières possibles de déterminer la signification du mot. Rien de plus propre à mettre en abrégé, sous les yeux, toutes ces diverses manières, que le vers technique dont se servent les rhéteurs pour caractériser les différentes circonstances d'un fait :

Quis, quid, ubì, quibus auxcliis, cur, quomodo, quando.

Le premier mot, *quis*, est le seul qui ne marquera aucun *Complément*, parce qu'il indique au contraire le sujet; mais tous les autres désignent autant de *Compléments* différents.

Quid désigne le *Complément* qui exprime l'objet sur lequel tombe directement le rapport énoncé par le mot *completté.* Tel est le *Complément* immédiat de toute préposition ; *à moi*, *chez nous*, *envers Dieu*, *contre la loi*, *pour vivre*, &c : tel est encore le *Complément* immédiat de tout verbe actif relatif; *aimer la vertu*, *desirer les richesses*, *bâtir une maison*, &c.

Le rapport énoncé par plusieurs verbes relatifs exige souvent deux termes, comme *donner l'aumone à un pauvre* ; ces deux *Compléments* sont également directs & nécessaires, & il faut les distinguer. Celui qui est immédiat & sans préposition, peut s'appeler *Complément objectif primitif;* comme *l'aumone :* celui qui est amené par une préposition, c'est le *Complément objectif secondaire ;* comme *à un pauvre.*

Ubi désigne le *Complément* qui exprime une circonstance de lieu : mais ce seul mot *Ubi* représente ici les quatre mots dont on se sert communément pour indiquer ce qu'on nomme les Questions de lieu, *Ubi*, *Unde*, *Quâ*, *Quo ;* ce qui distingue quatre sortes de *Compléments circonstanciels de lieu.* Le 1. est le *Complément* circonstanciel du lieu de la scène, c'est à dire, du lieu où se passe l'évènement; comme *vivre à Paris*, *être au lit*, &c. Le 2. est le *Complément* circonstanciel du lieu du départ ; comme *venir de Rome*, *partir de sa province*, &c. Le 3. est le *Complément* circonstanciel du lieu de passage ; comme *passer par la Champagne*, *aller en Italie par mer*, &c. Le 4. est le *Complément* circonstanciel du lieu où l'on tend; comme *aller en Afrique*, *passer en Alsace*, &c.

Quibus auxiliis, ces mots désignent le *Complément* qui exprime l'instrument & les moyens de l'action énoncée par le mot *completté ;* comme *se conduire avec assez de précaution pour ne pas échouer ; frapper du bâton*, *de l'épée ; obtenir un emploi par la protection d'un Grand*, &c. On peut appeler celui-ci le *Complément auxiliaire :* & rien n'empêche qu'on n'y rapporte celui qui exprime la matière, physique ou métaphysique, dont une chose est faite ; comme *une statue d'or*, *une fortune cimentée du sang des malheureux.*

Cur désigne en général tout *Complément* qui énonce une cause, soit efficiente, soit occasionnelle, soit finale : on le nomme *Complément circonstanciel de cause.* Exemples : *un tableau de Rubens*, *peint par Rubens ; il a manqué le succès pour avoir négligé les moyens ; Dieu nous a créés pour sa gloire ; s'occuper afin d'éviter l'ennui.*

Quomodo désigne le *Complément* qui exprime une manière particulière d'être qu'il faut ajouter à l'idée principale du mot *completté ;* & on peut le nommer *Complément modificatif :* c'est communément un adjectif ou une proposition incidente, si le mot *completté* est un nom ; *un savant homme*, *un livre utile*, *une erreur qui fait des progrès :* ailleurs c'est un adverbe de manière, ou une phrase adverbiale commençant par une préposition ; *vivre honnêtement*, *vivre conformément aux lois*, *parler avec facilité.*

Quando désigne le *Complément* qui exprime une circonstance de temps. Or une circonstance de temps peut être déterminée, ou par une époque, qui est un point fixe dans la suite continue du temps, ou par une période, durée dont on peut assigner le commencement & la fin. La 1. détermination répond proprement à la question *quando* (quand, à quelle époque, à quelle date) ; & l'on peut appeler la phrase qui l'exprime, *Complément circonstanciel de date* ou *d'époque :* comme, *il mourut hier ; nous finirons l'année prochaine ; Jésus naquit sous le règne d'Auguste.* La 2. détermination répond proprement à la question *quandiu* (pendant combien de temps) ; & l'on peut donner, à la phrase qui l'exprime, le nom de *Complément circonstanciel de durée :* comme, *il a vecu trente trois ans ; cet habit durera long temps.*

Il ne faut pas douter qu'une Métaphysique pointilleuse ne trouvât encore d'autres *Compléments*, qu'elle désigneroit par d'autres dénominations : mais on peut les réduire à peu près tous aux chefs généraux que je viens d'indiquer ; & peut-être n'en ai-je que trop assigné pour bien des gens, ennemis naturels des détails raisonnés. C'est pourtant une nécessité indispensable de distinguer ces différentes sortes de *Compléments*, afin d'entendre plus nettement les lois que la Syntaxe peut imposer à chaque espèce, & l'ordre que la construction peut leur assigner.

Par rapport à ce dernier point, je veux dire l'ordre que doivent garder entre eux les différents *Compléments* d'un même mot, la Grammaire générale établit une règle, dont l'Usage ne s'écarte que peu ou point dans les langues particulières, pour peu qu'elles fassent cas de la clarté de l'énonciation. Dans l'ordre analytique, le seul qu'envisage la Grammaire générale, & qui est à peu près la boussole des Usages particuliers des langues que l'abbé Girard appelle, pour cela même, analogues ; la relation d'un *Complément* au mot qu'il *complette* est d'autant plus sensible, que les deux termes sont plus rapprochés ; & ce rapprochement est surtout nécessaire dans les idiômes où la diversité des terminaisons ne peut caractériser celle des fonctions des mots. Or il est certain que la phrase a d'autant plus de netteté, que le rapport mutuel de ses par-

ties est plus marqué ; & par conséquent il importe à clarté de l'expression, *cujus summa virtus est perspicuïtas* (Quintil. *Inst. orat.* I. jv.), de n'éloigner d'un mot que le moins qu'il est possible ce qui lui sert de *Complément*.

Cependant si plusieurs *Compléments* concourent à la détermination d'un même terme, ils ne peuvent pas tous le suivre immédiatement : il ne reste donc plus alors qu'à en rapprocher le plus qu'il est possible celui qu'on est forcé d'en tenir éloigné. De là cette règle générale :

I. De plusieurs *Compléments* qui tombent sur le même mot, il faut mettre le plus court le premier après le mot *complette*, puis le plus court de ceux qui restent, & ainsi de suite jusqu'au plus long de tous qui doit être le dernier. « Par ce moyen, dit M. de Gamaches (*Diss. sur les agrém. du langage*, Part. I. éd. 1718.) « ceux qu'on met aux » dernières places ne se trouvent éloignés du terme » modifié que le moins qu'il est possible. Ainsi, » l'on diroit, *Parer* LE VICE *des dehors de la* » *vertu*, & *Parer* DES DEHORS DE LA VERTU *les* » *vices les plus honteux & les plus décriés.* »

Montesquieu (*Grand. & décad. des romains*, ch. *jv.*) s'exprime ainsi : *Carthage*, *qui faisoit* LA GUERRE *avec son opulence* CONTRE LA PAUVRETÉ ROMAINE, *avoit*, PAR CELA MÊME, *du désavantage*. Dans cette proposition complexe, le verbe principal *avoit* est suivi de deux *Compléments*; le premier est un *Complément* circonstanciel de cause, *par cela même*, lequel a plus de brièveté que le *Complément* objectif, *du désavantage*. Dans la proposition incidente qui fait partie du sujet de la principale, le verbe *faisoit* a 1°. un *Complément* objectif primitif, *la guerre* ; 2°. un *Complément* auxiliaire, *avec son opulence*, qui est plus long que le précédent & plus court que le suivant ; 3°. un *Complément* objectif secondaire, qui est le plus long des trois, *contre la pauvreté romaine*.

II. Si chacun des *Compléments* qui concourent à la détermination d'un même terme, a une étendue considérable ; il peut encore arriver que le dernier se trouve assez éloigné du centre commun, pour n'y avoir plus une relation aussi marquée qu'il importe à la clarté de la phrase. Dans ce cas, l'analyse même autorise un changement d'ordre, qui, loin de nuire à la clarté de l'énonciation, sert au contraire à l'augmenter, en fortifiant les traits des rapports mutuels des parties de la phrase. Ce changement consiste à placer l'un des *Compléments* avant le mot *completté* : ce ne doit être aucun des deux *Compléments* objectifs, parce qu'étant plus essenciels, ils tiennent plus à leur place naturelle; c'est communément un *Complément* auxiliaire, ou modificatif, ou circonstanciel de temps, de lieu, ou de cause.

C'est un des rois qui ont, APRÈS UN SIÈGE DE DIX ANS, *renversé la fameuse Troie*. (Télém. I.) Si l'illustre auteur avoit mis *après un siège de dix ans* à la fin de la phrase, la construction auroit été simplement réguliere ; il l'a rendue élégante, lorsqu'il a placé le *Complément* circonstanciel de temps après le verbe auxiliaire, qui marque le temps, & le *Complément* objectif après le supin, auquel seul il a rapport : il n'a point été contre l'esprit de la règle, il y est mieux entré.

Dans l'exemple déja cité, Montesquieu auroit pu dire, en transposant le *Complément* auxiliaire de la proposition incidente, *Carthage*, *qui*, AVEC SON OPULENCE, *faisoit la guerre contre la pauvreté romaine* ; & j'ose dire que la phrase auroit été arrangée d'une manière encore plus favorable à la clarté grammaticale. Mais l'auteur a pu adopter le premier tour, parce qu'au fonds il n'entraîne aucune obscurité ; & il a dû le préférer, parce qu'il est plus énergique à cause de l'union étroite des deux termes opposés *son opulence* & *la pauvreté romaine :* car les grands écrivains, sans rechercher les antithèses, ne négligent pas celles qui sortent de leur sujet, & moins encore celles qui font à leur sujet.

III. Il arrive quelquefois que l'on viole la lettre de la loi qui fixe l'ordre des *Compléments*, mais c'est pour en conserver l'esprit : dans ce cas, l'exception devient une nouvelle preuve de la règle.

Ainsi, au lieu de dire, *L'Évangile inspire* UNE PIÉTÉ QUI N'A RIEN DE SUSPECT, *aux personnes qui veulent être sincèrement à Dieu*, en plaçant le premier, celui des deux *Compléments* qui est le plus court; il faut dire, en renversant cet ordre, *L'Évangile inspire*, AUX PERSONNES QUI VEULENT ÊTRE SINCÈREMENT A DIEU, *une piété qui n'a rien de suspect* ; « & cela, dit le » P. Buffier (*Gramm. fr.* n. 774.) afin d'éviter » l'équivoque qui pourroit se trouver dans le mot » *aux personnes ;* car on ne verroit point si ce » mot est régi par le verbe *inspire* ou par l'adjectif » *suspect*. »

» L'arrangement des mots, dit Th. Corneille » (*Note* sur la *Rem.* 454. de Vaugelas), ne con» siste pas seulement à les placer d'une manière » qui flatte l'oreille, mais à ne laisser aucune équi» voque dans le discours. Dans cet exemple, *Je* » *ferai*, AVEC UNE PONCTUALITÉ DONT VOUS » AUREZ LIEU D'ÊTRE SATISFAIT, *toutes les* » *choses qui sont de mon ministère* ; il n'y a point » d'équivoque, mais l'oreille n'est pas contente de » l'arrangement des mots : il faut écrire, *Je ferai* » TOUTES LES CHOSES QUI SONT DE MON MINIS» TÈRE, *avec une ponctualité dont vous aurez* » *lieu d'être satisfait.* »

Corneille semble ne faire de cet arrangement qu'une affaire d'oreille; mais il faut remonter plus haut pour trouver le vice du premier arrangement de l'exemple proposé : il n'y a point d'équivoque, j'en conviens, parce qu'il ne s'y présente pas deux sens dont le choix soit incertain ; mais il y a obscurité, parce que le véritable sens ne s'y montre pas

avec assez de netteté, à cause du trop grand éloignement où se trouve le *Complément* objectif, par l'interposition du *Complément* modificatif.

Tel est le fondement du principe général par lequel il faut juger de la construction de tant de phrases citées par nos grammairiens. Les *Compléments* doivent être d'autant plus près du mot *completté*, qu'ils ont moins d'étendue : mais comme cette loi est dictée par l'intérêt de la clarté ; dès que l'observation rigoureuse de la loi y est contraire, soit en y jetant l'équivoque, soit en y laissant seulement de l'obscurité, c'est une autre loi d'y déroger.

En vertu de la première loi, il ne faut pas dire, *Employons* TOUTE CETTE VAINE CURIOSITÉ QUI SE RÉPAND AU DEHORS, *aux affaires de notre salut ;* mais il faut dire, selon la correction indiquée par le P. Bouhours (*Rem. nouv.* tom. I. pag. 219) : *Employons*, AUX AFFAIRES DE NOTRE SALUT, *toute cette vaine curiosité qui se répand au dehors.* Il faut dire pareillement, *Qui n'a pas quelquefois sous sa main un libertin à réduire & à ramener* A LA DOCILITÉ, *par de douces & insinuantes conversations ?* & non pas comme la Bruyère (*Caract.* ch. *xvj.*), *à ramener*, PAR DE DOUCES ET INSINUANTES CONVERSATIONS, *à la docilité.*

En vertu de la seconde loi, il faut dire avec le P. Bouhours (*Ibi*) : *Il se persuada qu'*EN ATTAQUANT LA VILLE PAR DIVERS ENDROITS, *il répareroit la perte qu'il venoit de faire ;* & non pas, *Il se persuada qu'*IL RÉPAREROIT LA PERTE QU'IL VENOIT DE FAIRE, *en attaquant la ville par divers endroits :* car quoique ce second arrangement ne soit pas contraire à la lettre de la première loi, il en contredit l'esprit par l'équivoque ; puisqu'il semble indiquer que la perte venoit d'avoir attaqué la ville, au lieu qu'on veut faire dépendre la réparation de cette perte de l'attaque même de la ville par divers endroits.

IV. Les règles que l'on vient d'établir sur les différents *Compléments* d'un même mot, doivent s'entendre aussi des parties intégrantes & similaires d'un même *Complément*, réunies par quelque conjonction : les parties les plus courtes doivent être les premières, & les plus longues doivent être les dernières ; parce que les parties intégrantes & similaires d'un même *Complément*, sont elles-mêmes autant de *Compléments* de même nature que celui dont elles sont parties, & que par conséquent elles doivent garder entre elles le même ordre qu'observent les *Complements* différents, précisément pour la même raison de netteté. Ainsi, pour employer l'exemple du P. Buffier (*n.* 771.), on doit dire, *Dieu agit* AVEC JUSTICE, *& par des voies ineffables*, en mettant à la tête la plus courte des deux parties : mais si cette même partie devenoit plus longue par quelque addition ; elle se placeroit la dernière, & l'on diroit, *Dieu agit* PAR DES VOIES INEFFABLES, *& avec une justice que nous devons adorer en tremblant.*

C'est cette règle ainsi entendue, & non les raisons vagues & obscures alléguées par Vaugelas (34. *Rem. nouv.* à la fin du Tom. II), qui démontre le vice de cette phrase : *Je fermerai la bouche à ceux qui le blâment, quand je leur aurai montré, que sa façon d'écrire est excellente, quoiqu'elle s'éloigne un peu de celle de nos anciens poètes, qu'ils louent plus tôt par un dégoût des choses présentes que par les sentiments d'une véritable estime ; &* QU'IL MÉRITE LE NOM DE POÈTE. Cette dernière partie intégrante du *Complément* objectif du verbe *j'aurai montré*, est en effet déplacée, parce qu'elle est la plus courte & pourtant la dernière ; la relation du verbe *montrer* à ce *Complément* n'est plus assez sensible : il falloit dire, *Quand je leur aurai montré*, QU'IL MÉRITE LE NOM DE POÈTE, *& que sa façon d'écrire est excellente*, &c.

V. Si les divers *Compléments* du même mot, ou les différentes parties similaires d'un même *Complément*, ont sensiblement la même étendue ; ce n'est plus l'affaire du compas d'en décider l'arrangement : c'est un point qui ressortit au tribunal du goût, c'est à dire, du jugement éclairé par une Logique fine & fondée sur des principes également délicats & certains.

S'il s'agit, par exemple, des parties similaires d'un même *Complément*, il seroit mieux de dire, *Je leur montrerai*, QUE SA FAÇON D'ÉCRIRE EST EXCELLENTE, *& qu'il mérite le nom de Poète*, que de dire, *Je leur montrerai*, QU'IL MÉRITE LE NOM DE POÈTE, *& que sa façon d'écrire est excellente ;* parce qu'il est poète en conséquence de son excellente façon d'écrire.

S'il est question de différents *Compléments*, il faut dire, par exemple, *L'Évangile inspire* INSENSIBLEMENT *la piété* AUX FIDÈLES, en mettant d'abord le *Complément* modificatif, parce qu'il tombe sur l'action même, qui doit être *complette* avant qu'il soit question de la rapporter à des objets extérieurs : les *Compléments* objectifs viennent ensuite ; le primitif en premier lieu, parce que rien ne marque ici son rapport au verbe que le voisinage même ; le secondaire ensuite, parce que la préposition en marque la relation & supplée à l'éloignement.

VI. Il est si nécessaire pour la clarté, de rendre sensible le rapport des *Compléments* au mot *complетté*, en les en tenant éloigné le moins qu'il est possible ; que, s'il se présente des occasions de mettre le *Complément* à la tête de la proposition, il est toujours mieux de rejeter le sujet après le verbe ; & pour peu que l'étendue du sujet surpasse sensiblement celle du *Complément*, c'est alors une transposition indispensable.

C'est ce QUE *Minos, le plus sage & le meilleur de tous les rois, avoit compris* (Télém. V.) : le mot conjonctif *que* est ici le *Complément* objectif du verbe *avoit compris ;* mais il en est séparé par le sujet complexe, dont l'étendue est considérable : c'est un défaut, & il auroit été mieux de dire,

C'est ce QU'*avoit compris Minos, le plus sage & le meilleur de tous les rois.*

VII. Ajoutons encore une autre remarque à celles qui précèdent. C'est qu'il ne faut jamais rompre l'unité d'un *Complément* complexe, pour jeter entre ses parties un autre *Complément* du même mot. La raison en est évidente. La parole doit être une image fidèle de la pensée; & il faudroit, s'il étoit possible, exprimer chaque pensée par un seul mot, afin d'en peindre mieux l'indivisibilité : mais comme il n'est pas toujours possible d'atteindre à cette simplicité, il est du moins nécessaire de ne pas séparer les parties d'une image dont l'original est indivisible, afin que l'image ne soit point en contradiction avec l'original, & qu'il y ait harmonie entre les mots & les idées.

C'est dans la violation de cette règle que consiste le défaut de quelques phrases, justement censurées par le P. Bouhours (*Doutes*. Part. IV.) & par Th. Corneille (*Note* sur la *Rem.* 454. de Vaug.)

On leur peut conter quelque histoire remarquable, SUR LES PRINCIPALES VILLES, *qui y attache la mémoire :* il est évident que l'antécédent de *qui*, c'est *quelque histoire remarquable;* & que cet antécédent, avec la proposition incidente *qui y attache la mémoire*, exprime une idée totale qui est le *Complément* objectif primitif du verbe *conter :* l'unité est donc rompue par l'arrangement de cette phrase, & il falloit dire, *On peut leur conter*, SUR LES PRINCIPALES VILLES, *quelque histoire remarquable qui y attache la mémoire.*

C'est le même défaut dans cette autre phrase : *Il y a un air de vanité & d'affectation*, DANS PLINE LE JEUNE, *qui gâte ses lettres.* L'unité est encore rompue, & il falloit dire, *Il y a*, DANS PLINE LE JEUNE, *un air de vanité & d'affectation qui gâte ses lettres.*

Le livre de la Bruyère est admirable pour le fonds; mais il ne faudroit pas toujours prendre sa diction pour modèle. *Il y a*, dit-il (*ch. ij.*), *des endroits*, DANS L'OPÉRA, *qui laissent en désirer d'autres :* il devoit dire, *Il y a*, DANS L'OPÉRA, *des endroits qui en laissent désirer d'autres.*

Elle ne laisse pas de tenir la place, DANS LEUR ESPRIT ET DANS LE COMMERCE ORDINAIRE, *de quelque chose de meilleur* (*Ch.* V.). Il falloit dire, *Elle ne laisse pas de tenir*, DANS LEUR ESPRIT ET DANS LE COMMERCE ORDINAIRE, *la place de quelque chose de meilleur;* ou bien, *Elle ne laisse pas de tenir la place de quelque chose de meilleur*, DANS LEUR ESPRIT ET DANS LE COMMERCE ORDINAIRE; ou peut-être encore mieux, DANS LEUR ESPRIT ET DANS LE COMMERCE ORDINAIRE, *elle ne laisse pas de tenir la place de quelque chose de meilleur.*

Dans le Roman de *Zaïde* (Part. II.) on lit; *Je goûtois des délices*, DANS CES COMMENCEMENTS, *que je n'avois pas imaginés.* Ces mots, *que je n'avois pas imaginés*, sont mal à propos séparés de *délices*, antécédent avec lequel ils font le *Complément* objectif du verbe *je goûtois :* d'ailleurs cette proposition incidente fait équivoque & paroît tomber sur *ces commencements*, d'autant plus que *imaginés* est au masculin, soit faute d'impression, soit que l'auteur ait cru *délices* masculin au pluriel comme il l'est au singulier. Il falloit donc dire, *Je goûtois*, DANS CES COMMENCEMENTS, ou bien, DANS CES COMMENCEMENTS, *je goûtois des délices que je n'avois pas imaginées.*

« Il y a long-temps, dit M. de Gamaches (*loc. cit.*), qu'on cherche ce que c'est que le Nombre » en matière de langage; mais il est facile de le » découvrir en suivant nos principes [les mêmes » qu'on vient d'exposer & de justifier]. Le Nombre » est le rapport sensible des parties du discours, » rangées selon l'ordre que demande la netteté du » style. Ainsi, lorsqu'une phrase manque d'harmo» nie, n'en cherchez la raison que dans le mauvais » arrangement des parties qui la composent : mettez » entre toutes ses parties l'ordre le plus conve» nable, à coup sûr vous la rendrez harmonieuse. » C'est à quoi ne prennent pas garde ceux qui, » pour donner plus de cadence à leurs phrases & » pour les rendre plus nombreuses, les chargent » de mots oisifs, qui ne font qu'étendre la diction » sans rien ajouter au sens. La mesure de nos pé» riodes doit être remplie, par les termes mêmes » dont nous sommes indispensablement obligés de » nous servir pour nous faire entendre :

» *Est brevitate opus, ut currat sententia, neu se*
» *Impediat verbis lassas onerantibus aures.*

Hor. I. *Sat.* x.

De tous nos grammairiens cependant, je ne vois, avec M. de Gamaches, que le P. Buffier & M. de Wailly, qui ayent tenu quelque compte de l'ordre des *Compléments* d'un même mot, & le jésuite même n'en a pas vu la doctrine dans toute sa plénitude; parce qu'il est, je crois, le premier qui ait connu ce principe, & qu'il est assez rare que qui fait une première découverte en découvre aussi toute l'étendue. Mais il est bien surprenant que Restaut, qui cite l'ouvrage de ce Père, comme une des bonnes sources où il a puisé ses *Principes généraux & raisonnés*, n'y ait pas apperçu un principe qui est en soi-même très-lumineux, très-fécond, & d'un usage très-étendu. M. l'abbé Fromant n'en dit pas un mot dans le chapitre de son *Supplément* où il parle *de la Syntaxe*, *de la Construction*, *& de l'Inversion.* Ces auteurs n'en ont-ils pas jugé aussi avantageusement que M. de Gamaches? Le mérite de l'ordre leur a-t-il échapé? & dois-je les en convaincre par l'autorité d'un de nos grands maîtres? Voici ce qu'en dit Vaugelas (*Rem.* 454) :

« L'arrangement des mots est un des plus grands » secrets du style. Qui n'a point cela, ne peut pas » dire qu'il sache écrire : il a beau employer de » belles phrases & de beaux mots; étant mal pla» cés, ils ne sauroient avoir ni beauté ni grâce,

» outre qu'ils embarrassent l'expression & lui ôtent » la clarté qui est le principal : *Tantum series* » *juncturaque pollet !* » *(M. Beauzée.)*

(N.) COMPLÉTIF, VE. adj. Qui sert à completter, ou à caractériser un complément. *Un cas complétif*, *une phrase complétive.*

Que ce soit réflexion ou hasard, il y a, dans le système des cas latins, une division assez régulière, qui les partage en trois branches, de deux cas chacune : deux cas subjectifs, le nominatif & le vocatif (*Voyez* Subjectif, Nominatif, & Vocatif); deux cas adverbiaux, le génitif & le datif (*Voyez* Adverbial, Génitif, & Datif); & deux cas *complétifs*, l'accusatif & l'ablatif (*Voyez* Accusatif & Ablatif) : je les nomme *complétifs*, parce qu'ils sont uniquement destinés à caractériser les compléments de certaines prépositions.

Ce n'est pas la même chose en grec : le nominatif & le vocatif y sont véritablement subjectifs, comme en latin; mais le génitif & le datif y sont *complétifs*, comme l'accusatif.

En anglois & en françois, les pronoms ont un cas *complétif*, auquel je ne donne point d'autre nom, parce qu'il n'y a point d'autre distinction à caractériser. Ces langues n'ont admis des cas pour aucune autre partie d'Oraison. (*M. Beauzée.*)

(N.) COMPLEXE, adj. Ce mot, en latin *Complexus*, signifie Qui embrasse à la fois plusieurs objets. On s'en sert en Logique & en Grammaire, en parlant du sujet ou de l'attribut d'une proposition, de la proposition même, & d'un complément

Un sujet est *complexe*, quand le nom, ou le pronom, ou l'infinitif qui en tient lieu, est accompagné de quelque addition, qui en est un complément déterminatif ou explicatif. Tels sont les sujets des propositions suivantes : Les livres utiles *sont en petit nombre ;* Les principes de la Morale *méritent attention ;* Vous qui connoissez ma conduite, *jugez-moi ;* Craindre Dieu *est le commencement de la sagesse.*

Un attribut est *complexe*, quand le mot principalement destiné à énoncer la relation du sujet à la manière d'être qu'on lui attribue, est accompagné d'autres mots qui en modifient la signification. Tels sont les attributs des propositions suivantes : *Un homme studieux* lit avec soin les meilleurs ouvrages; *Il est* attentif a leurs principes.

Une proposition *complexe* est celle dont le sujet, ou l'attribut, ou même dont le sujet & l'attribut sont *complexes*. La puissance législative *est respectable*, c'est une proposition *complexe* par le sujet : *César fut* le tyran de sa patrie, c'est une proposition *complexe* par l'attribut : Etre sage avec excès *est* une véritable folie, c'est une proposition *complexe* par le sujet & par l'attribut. (*Voyez* Proposition.)

Un complément est *complexe*, quand il est exprimé par plusieurs mots dont les uns modifient les autres : comme *avec* le soin requis ; *raison* favorable a ma cause ; *sans* répondre un mot ; *vivre* fort honnêtement ; *pour* obtenir incessamment la grace que vous sollicitez a la Cour.

Enfin une expression, une phrase est *complexe* par la pluralité des mots subordonnés les uns aux autres pour signifier une seule idée totale. (*M. Beauzée.*)

(N.) COMPLEXION, s. f. Espèce de Répétition double, par laquelle plusieurs membres du discours, commençant tous d'une même manière par Anaphore (*Voyez* Anaphore), se terminent tous d'une autre manière, mais semblable, par Conversion (*Voyez* Conversion); en sorte que les reprises de l'Anaphore & de la Conversion se succèdent alternativement. On cite communément & presque uniquement cet exemple de Cicéron (*De lege agrar. contra Rullum*, *in Senatu* : jx. 22.) :

Quis legem tulit? Rullus. Quis majorem partem populi suffragiis privavit? Rullus. Quis comitiis præfuit? Rullus.	Qui est l'auteur de cette loi? Rullus. Qui a privé la plus grande partie du peuple du droit de suffrage? Rullus. Qui a présidé les comices? Rullus.

« Cette figure, dit l'abbé Mallet, est commune » & triviale, parce que l'auditeur a à peine entendu » la question, qu'il prévient la réponse. »

1°. Cette remarque suppose que la *Complexion* se fait toujours par demandes & par réponses, comme dans l'exemple qui vient d'être cité; ce qui n'appartient en effet qu'à la Subjection (*Voyez* Subjection.) Ne seroit-ce pas une véritable *Complexion*, si l'on disoit d'une ame tiède : « Toute » livrée à elle-même, elle n'est soutenue par rien ; » toute pleine de foiblesse & de langueur, elle n'est » défendue par rien ; toute environnée d'ennuis & » de dégoûts, elle n'est ranimée par rien ? » Or il n'y a là ni demande ni réponse.

2°. La *Complexion* peut même prendre la forme de la Subjection, sans tomber dans la trivialité par des réponses trop simples & trop aisées à prévoir. En voici la preuve dans un exemple de Massillon (*Sur l'emploi du temps*, Part. II. *Lundi de la Pass.*) : on y voit deux Anaphores avec la Conversion.

« Eh que pourrez-vous lui dire (*à Dieu*) au lit » de la mort, lorsqu'il entrera en jugement avec » vous, & qu'il vous demandera compte d'un » temps, qu'il ne vous avoit donné que pour l'em» ployer à le glorifier & à le servir? Lui direz» vous? *Seigneur, j'ai remporté des victoires, j'ai* » *servi utilement & glorieusement le prince & la* » *patrie, je me suis fait un grand nom parmi* » *les hommes.* Hélas ! vous n'avez pas su vous » vaincre vous-même; vous avez servi utilement » les rois de la terre, & vous avez méprisé le » service du roi des rois; vous vous êtes fait un « grand nom parmi les hommes, & votre nom est

» inconnu parmi les élus de Dieu : TEMPS PERDU » POUR L'ÉTERNITÉ! LUI DIREZ-VOUS? *J'ai conduit » des négociations pénibles, j'ai conclu des traités » importants, j'ai ménagé les intérêts & la for- » tune des princes, je suis entré dans les secrets » & dans les conseils des rois.* HÉLAS! vous avez » conclu des traités & des alliances avec les hom- » mes, & vous avez violé mille fois l'alliance sainte » que vous aviez faite avec Dieu; vous avez mé- » nagé les intérêts des princes, & vous n'avez pas » su ménager les intérets de votre salut; vous etes » entré dans le secret des rois, & vous n'avez pas » connu les secrets du royaume des cieux : TEMPS » PERDU POUR L'ÉTERNITÉ! LUI DIREZ-VOUS? » *Toute ma vie n'a été qu'un travail & une occupa- » tion continuelle.* HÉLAS! vous avez toujours tra- » vaillé, & vous n'avez rien fait pour sauver votre » ame: TEMPS PERDU POUR L'ÉTERNITÉ! LUI DI- » REZ-VOUS? *J'ai établi mes enfants, j'ai élevé mes » proches, j'ai été utile à mes amis, j'ai augmenté » le patrimoine de mes pères.* HÉLAS! vous avez » laissé de grands établissements à vos enfants, & vous » ne leur avez pas laissé la crainte du Seigneur en » les élevant & les établissant dans la foi & dans la » piété; vous avez augmenté le patrimoine de vos » pères, & vous avez dissipé les dons de la grâce » & le patrimoine de Jésus Christ : TEMPS PERDU » POUR L'ÉTERNITÉ! LUI DIREZ VOUS? *J'ai fait » des études profondes, j'ai enrichi le Public d'ou- » vrages utiles & curieux, j'ai perfectionné les » sciences par de nouvelles découvertes, j'ai fait » valoir mes grands talents & les ai rendus utiles » aux hommes.* HÉLAS! le grand talent qu'on vous » avoit confié étoit celui de la foi & de la grâce, » dont vous n'avez fait aucun usage; vous vous » êtes rendu habile dans les sciences des hommes, » & vous avez toujours ignoré la science des saints: » TEMPS PERDU POUR L'ÉTERNITÉ! LUI DIREZ- » VOUS enfin? *J'ai passé la vie à remplir les devoirs » & les bienséances de mon état, j'ai fait des » amis, j'ai su plaire à mes maîtres.* HÉLAS! vous » avez eu des amis sur la terre, & vous ne vous » en êtes point fait dans le ciel; vous avez tout » mis en œuvre pour plaire aux hommes, & vous » n'avez rien fait pour plaire à Dieu : TEMPS PERDU » POUR L'ÉTERNITÉ! »

On voit donc combien est fausse & peu fondée la remarque de l'abbé Mallet sur la prétendue trivialité de la *Complexion*. Il n'y a aucune figure, dont un homme sans goût ne puisse faire un emploi abusif ou ridicule; aucune, dont une main habile ne puisse tirer un grand parti : celle-ci de soi-même est éclatante, & ne doit en conséquence se montrer qu'avec discrétion & à propos.

Au reste la *Complexion* exige en effet que l'Anaphore & la Conversion s'y succèdent alternativement, comme on vient de le voir : ces deux figures placées séparément à la suite l'une de l'autre, sans alternative de l'une à l'autre, ne font pas la *Complexion.* Ainsi, il n'y en a point dans cet exemple, qui est encore de Massillon (*Serm. sur la Pentecôte*) « *Sur* toutes les choses qui nous environnent, » *sur* tous les évènements qui nous frapent, *sur* » tous les objets qui nous intéressent; nous pensons » *comme le monde*, nous jugeons *comme le monde*, » nous sentons *comme le monde*, nous agissons » *comme le monde.* » (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) COMPLIQUÉ, IMPLIQUÉ. *Synonymes.*

Les affaires ou les faits sont *compliqués* les uns avec les autres, par leur mélange & par leur dépendance. Les personnes sont *impliquées* dans les faits ou dans les affaires, lorsqu'elles y trempent ou qu'elles y ont quelque part.

Les choses extrêmement *compliquées* deviennent obscures, à ceux qui n'ont ni assez d'étendue ni assez de justesse d'esprit pour les démêler. Quand on est souvent à la compagnie des étourdis, on est exposé à se voir *impliqué* dans quelque fâcheuse aventure.

Les affaires les plus *compliquées* deviennent simples & faciles à entendre, dans la bouche ou dans les écrits d'un habile avocat. Il est dangereux de se trouver *impliqué*, même innocemment, dans les crimes des Grands : on en est toujours la dupe; ils sacrifient à leurs intérêts leurs meilleurs serviteurs.

Compliqué a un substantif qui est d'usage; *Impliqué* n'en a point, mais en revanche il a un verbe que l'autre n'a pas : on dit *complication* & *Impliquer*; mais on ne dit pas *Implication*, ni *compliquer*.

Rien n'embarrasse plus les médecins que la *Complication* des maux dont le remède de l'un est contraire à la guérison de l'autre. Il n'est pas gracieux d'avoir pour amis des personnes qui vous *impliquent* toujours mal à propos dans les fautes qu'elles commettent. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) COMPOSÉ, E. adj. Ce mot signifie littéralement, *Posé avec* un autre; & c'est en ce sens qu'il est usité dans le langage grammatical pour différents objets.

1°. Il y a des syllabes *composées* : ce sont celles qui comprennent deux voix élémentaires prononcées distinctement & consécutivement, mais en une seule émission; telles sont les premières syllabes des mots *oi-son*, *cloi-son*, *hui-le*, *tui-le.* On les appelle communément *Diphthongues* (*Voyez* DIPHTHONGUE); mais on les nomme *composées* par opposition à celles qui ne font entendre qu'une seule voix en une émission, & qui par là sont simples. *Voyez* SYLLABE.

2°. Il y a des mots *composés* : ce sont ceux qui comprennent en un seul Tout plusieurs mots *simples*, qui ne sont plus alors que les racines élémentaires du mot total, & qui désignent les idées partielles dont l'ensemble est sous un seul aspect l'objet de la signification du mot *composé* : tels sont les mots *re-dire*, *contre-dire*, *satis-faire*, *garde-meuble*, *arc-en-ciel*, *chef-d'œuvre*, *tout-puissant*, &c. *Voyez* FORMATION.

Il est bon d'observer qu'un mot *composé* ne suppose

poſe pas toujours que ſes racines élémentaires ſoient uſitées comme mots ſimples dans la même langue. *Re* dans *redire* n'eſt qu'une particule qui marque répétition, & n'eſt un mot ſimple, ni dans notre françois, ni dans le latin d'où nous l'avons emprunté. Le premier radical de *ſatisfaire* eſt le mot latin *ſatis* (aſſez) qui ne s'emploie jamais en françois comme mot ſimple ſous cette forme latine. « Pourquoi *Évitable* n'eſt-il pas en uſage, dit M. de Voltaire, puiſqu'*Inévitable* eſt reçu? C'eſt une grande bizarrerie des langues, d'admettre le mot *compoſé* & d'en rejeter le ſimple. »

3°. On diſtingue, dans la conjugaiſon des verbes, des temps *compoſés:* ce ſont ceux qui, pour exprimer le point de vûe qui les caractériſe, comprennent pluſieurs mots, dont l'un eſt un temps ſimple du verbe même, & le reſte eſt emprunté de quelque verbe auxiliaire & quelquefois de quelque autre ſource: tels ſont les temps du verbe *lire*; *j'ai lu*, *j'aurois eu lu*, *je dois lire*, *j'allois lire*, *je viens de lire;* en italien, *debbo leggere*, *ho ad leggere*, *ho da leggere*, *ſono per leggere. Voyez* AUXILIAIRE *&* TEMPS.

4°. Un ſujet eſt *compoſé*, quand il comprend pluſieurs ſujets, déterminés par des idées différentes, à chacun deſquels peut convenir ſéparément l'attribut de la propoſition. Tel eſt le ſujet de la propoſition ſuivante: PIERRE, JACQUES, *&* JEAN *étoient apôtres.*

5°. Un attribut eſt *compoſé*, quand il exprime pluſieurs manières d'être, dont chacune ſéparément peut être attribuée au ſujet. Tel eſt l'attribut de cette propoſition: *Dieu eſt* SAGE, JUSTE, *&* TOUT-PUISSANT.

6°. Une propoſition *compoſée* eſt celle dont le ſujet ou l'attribut, ou même dont le ſujet & l'attribut ſont *compoſés.* Telles ſont les propoſitions ſuivantes: L'ÉCRITURE *&* LA TRADITION *ſont les appuis de la ſaine Théologie;* propoſition *compoſée* par le ſujet: *La plupart des hommes ſont* AVEUGLES *&* INJUSTES; propoſition *compoſée* par l'attribut: LES SAVANTS *&* LES IGNORANTS *ſont* SUJETS À SE TROMPER, PROMPTS À SE DÉCIDER, *&* LENTS À SE RÉTRACTER; propoſition *compoſée* par le ſujet & par l'attribut.

Ces ſix applications différentes de l'adjectif *Compoſé* ſont légitimes; mais dans le langage des ſciences on abuſe quelquefois des mots auſſi bien que dans le langage commun, & l'emploi que les grammairiens ont fait de celui-ci en eſt la preuve.

1°. Je n'aime point qu'on appelle verbes *compoſés* les verbes connotatifs ou concrets: les verbes *contredire*, *dédire*, *interdire*, *maudire*, *médire*, *prédire*, *redire* ſont *compoſés*, parce qu'ils comprennent chacun deux racines élémentaires; mais *dire*, qui ſous cet aſpect eſt ſimple, ſeroit *compoſé* dans le ſens ſpécifique, parce qu'il ſignifie *être diſant:* ce qui ne peut qu'amener la confuſion dans le langage didactique.

2°. On ne doit pas, comme preſque tous les grammairiens, regarder comme une prépoſition *compoſée*, une phraſe de pluſieurs mots qui exige un complément; par exemple, *vis à vis de*, *à l'égard de*, *à la réſerve de*, &c. La prépoſition eſt une eſpèce particulière de mot, & non une phraſe; & chacun des mots qui entrent dans la ſtructure des phraſes que l'on prend pour des prépoſitions, doit être rapporté à la claſſe qui lui eſt propre. C'eſt confondre les idées les plus claires & les plus fondamentales, que de prendre des phraſes pour des ſortes de mots.

3°. On ne doit pas plus regarder comme une conjonction *compoſée*, une phraſe de pluſieurs mots, & pour les mêmes raiſons. Ainſi, *ſi ce n'eſt*, *c'eſt à dire*, *pourvu que*, *parce que*, *à condition que*, *au ſurplus*, *c'eſt pourquoi*, *par conſéquent*, &c. ne ſont point des conjonctions *compoſées;* & celles de ces phraſes, qui ſervent à lier les propoſitions partielles d'un même diſcours, ſont tout au plus des phraſes conjonctives. Chaque mot appartient à une claſſe, & une phraſe n'eſt point un mot. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) COMPRÉHENSION, ſ. f. La *Compréhenſion* d'une idée, eſt la totalité des idées partielles qui la conſtituent, & qu'elle *comprend* dans ſa nature. Par exemple l'idée totale de la *nature humaine* comprend les idées partielles de *corps vivant* & d'*ame raiſonnable:* celles-ci en renferment d'autres qui leur ſont ſubordonnées; ainſi, l'idée d'*ame raiſonnable* ſuppoſe les idées de *ſubſtance*, d'*unité*, d'*intelligence*, de *volonté*, &c. La totalité de ces idées partielles, parallèles ou ſubordonnées les unes aux autres, eſt la *Compréhenſion* de l'idée de la *nature humaine.*

Il eſt important de remarquer dans les noms la *Compréhenſion* de l'idée totale qu'ils expriment. *Voyez* NOM.

Quelques rhéteurs ont donné le nom de *Compréhenſion*, au trope déſigné communément par le nom de *Métonymie. Voyez* MÉTONYMIE. Ce dernier nom eſt le plus reçu; & le premier, ſi on le lui ſubſtituoit, apporteroit de l'équivoque dans le langage grammatical, où il eſt déja uſité dans le ſens qu'on vient de voir & qui eſt néceſſaire. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CONCATÉNATION, ſ. f. J'entends, par ce terme, une eſpèce de Répétition antiparallèle, où l'on reprend quelque choſe du membre précédent pour commencer le ſuivant, & où l'on continue d'enchainer ainſi tous les membres juſqu'au dernier: c'eſt une enchainure d'Anadiploſes (*Voyez* ANADIPLOSE), lorſque la *Concaténation* eſt directe; c'eſt une enchainure d'Épanadiploſes (*Voyez* ÉPANADIPLOSE), lorſque la *Concaténation* eſt inverſe. Maſſillon nous fournira un exemple de chaque eſpèce.

Concaténation directe: (*Éloge de M. de Villeroi, arch. de Lyon.* Part. I.) « Qu'eſt ce que la jeuneſſe

» des personnes d'un certain rang ? C'est une saison » périlleuse, où les passions ne sont pas encore » génées par les bienséances de la grandeur, & où » elles sont facilitées par son autorité. C'est une » conjoncture fatale, où le vice n'a rien de difficile » ni de honteux ; où le plaisir est autorisé par » l'*usage ; l'usage*, soutenu par *des exemples* qui » tiennent lieu de loi; *les exemples*, facilités par » *la puissance ;* & *la puissance*, mise en œuvre » par les emportements de l'âge, par toute la viva- » cité du cœur. »

Concaténation inverse : (*Orais. fun. de Louis le grand.* Part. I.) « A quel point de perfection » les Sciences & les Arts ne furent-ils pas portés? » Vous en serez les monuments éternels, Écoles » fameuses, rassemblées autour du trône, & qui en » assûrez plus l'éclat & la majesté que les soixante » vaillants qui environnoient le trône de Salomon! » L'*émulation* y forma le goût; *les récompenses* » augmentèrent l'*émulation ;* le mérite, qui se » multiplioit, multiplia *les récompenses.* ».

La *Concaténation* est véritablement inverse dans ce dernier exemple, parce que l'ordre des membres y est renversé : commencez par le dernier, en remontant jusqu'au premier ; & vous aurez une *Concaténation* directe. Ce sera le contraire dans le premier exemple : si vous renversez l'ordre des membres, en remontant du dernier jusqu'au premier, vous aurez une *Concaténation* inverse.

Le terme de *Concaténation* est latin; il signifie *Enchaînure* ou *Enchaînement*, & convient très-bien à l'espèce de figure dont il s'agit ici. Cependant j'ose le premier l'emprunter de la Philosophie, pour caractériser cette figure, que l'on nomme communément *Gradation*, & que l'on confond ainsi avec une figure de pensée très-différente de celle-ci. *Voyez* GRADATION. J'espère que les grammairiens & les rhéteurs qui aiment la précision dans les idées & la justesse dans le langage, approuveront une innovation nécessaire aux vûes du langage didactique. (*M.* BEAUZÉE.)

CONCERT SPIRITUEL. s. m. *Belles-Lettres, Poésie.* Nous appelons ainsi un spectacle où l'on n'entend guère que des symphonies & des chants religieux, & qui, dans certains jours consacrés à la piété, tient lieu des spectacles profanes : il répond à ce qu'on appelle en Italie *Oratorio;* mais il s'en faut bien que la musique vocale y soit portée au même degré de beauté.

Comme ce sont les musiciens eux-mêmes, qui, servilement attachés à leur ancienne coutume, prennent, comme au hasard, un des pseaumes ou des cantiques, & , sans se donner d'autre liberté que de l'abréger quelquefois, le mettent en chant tout de suite, & le divisent tant bien que mal en récitatif, en duo, & en chœur ; il arrive que, sur les versets qui n'ont point de caractères, ils sont obligés de mettre un chant qui ne dit rien ou dit tout autre chose : c'est ainsi qu'après ce début si sublime, *Cœli enarrant,* vient ce verset, *Non sunt loquelæ*, sur lequel Mondonville a mis précisément le babil de deux commères ; c'est ainsi qu'à côté de ces grandes images, *A facie domini mota est terra*, *Mare vidit & fugit*, le même musicien a fait sauter dans une ariette les montagnes & les collines, en jouant sur les mots, *Exultaverunt sicut arietes*, & *sicut agni ovium.* L'on sent combien ce faux goût est éloigné du caractère simple & majestueux d'un cantique.

Quel génie & quel art n'a-t-il pas fallu à Pergolèse pour varier le *Stabat ?* encore dans ce morceau unique tout n'est-il pas d'une égale beauté. La plus belle prose de l'Église, le *Dies iræ*, qui devroit être l'objet de l'émulation de tous les grands musiciens, auroit besoin lui-même d'être abrégé pour être mis en musique. Les deux cantiques de Moïse, tout sublimes qu'ils sont, demanderoient qu'on fit un choix de leurs traits les plus analogues à l'expression musicale. Dans tous les pseaumes de David, il n'y en a peut-être pas un, qui, d'un bout à l'autre, soit susceptible des beautés du chant & des contrastes qui rendent ces beautés plus sensibles & plus frappantes.

Il seroit donc à souhaiter d'abord qu'on abandonnât l'usage de mettre en musique un pseaume tel qu'il se présente, & qu'on se donnât la liberté de choisir, non seulement dans un même pseaume, mais dans tous les pseaumes, & si l'on vouloit même, dans tout le texte des livres saints, des versets analogues à une idée principale, & assortis entre eux pour former une belle suite de chants ; ces versets, pris çà & là & raccordés avec intelligence, composeroient un riche mélange de sentiments & d'images, qui donneroient à la Musique de la couleur & du caractère, & le moyen de varier ses formes & de disposer à son gré l'ordonnance de ses tableaux.

La difficulté se réduit à vaincre l'habitude, & peut-être l'opinion. Mais pourquoi ne feroit-on pas dans un Motet ce qu'on a fait dans les sermons, dans les prières de l'Église, où, de divers passages de l'Écriture rapportés à un même objet, on a formé un sens analogue & suivi ?

Mais une difficulté plus grande pour le musicien, c'est d'élever son ame à la hauteur de celle du prophète ; de se remplir, s'il est possible, du même esprit qui l'animoit; & de faire parler à la Musique un langage sublime, un langage divin. C'est là que tous les charmes de la Mélodie, toute la pompe de la déclamation, toute la puissance de l'harmonie, doivent se déployer avec magnificence : un beau Motet doit être un ouvrage inspiré ; & le musicien qui compose de jolis chants & des chœurs légers sur les paroles de David, me semble profaner sa harpe.

Au lieu du moyen que je propose, pour former des chants religieux dignes de leur objet, on a imaginé en Italie de faire de petits drames pieux, qui, n'étant pas représentés mais seulement exécutés en *Concert*, sont affranchis par là de toutes les contraintes de la scène : ces drames sont en petit ce que sont en grand, sur nos théâtres, Athalie, Esther, &

Jephté: on les appelle *Oratorio* ; & Métastase en a donné des modèles admirables, dont le plus célèbre est, avec raison, le sacrifice d'Abraham.

On a fait au *Concert spirituel* de Paris quelques foibles essais dans ce genre ; mais à présent que la Musique va prendre en France un plus grand essor, & qu'on sait mieux ce qu'elle demande pour être touchante & sublime, il y a tout lieu de croire qu'elle fera dans le sacré les mêmes progrés que dans le profane. *Voy.* LYRIQUE, &c. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) CONCESSION. s. f. Figure de pensée par raisonnement, qui consiste à accorder quelque chose à celui contre qui on parle, pour en tirer ensuite un plus grand avantage. Voici comment Massillon détermine les bornes du respect humain. (Mardi de la II. semaine de Carême, *Sur le Respect humain.* Part. I.)

» Je sais qu'il est des bienséances inévitables, que » la piété la plus attentive ne peut refuser aux usa- » ges ; que la charité est prudente & prend diffé- » rentes formes ; qu'il faut savoir quelquefois être » foible avec les foibles ; & qu'il y a souvent de la » vertu & du mérite à savoir être à propos, pour » ainsi dire, moins vertueux & moins parfait. Mais » je dis que tout ménagement qui ne tend qu'à per- » suader au Monde que nous approuvons encore ses » abus & ses maximes, & qu'à nous mettre à cou- » vert de la réputation de serviteurs de Jésus-Christ » comme d'un titre de honte & d'infamie, est une » dissimulation criminelle, injurieuse à la majesté » de la Religion, & moins digne d'excuse que le » dérèglement ouvert & déclaré. «

Voici un autre exemple de Boileau. (*Sat.* V. 9-20.)

Je veux que la valeur de ses aïeux antiques
Ait fourni de matière aux plus vieilles chroniques;
Et que l'un des Capets, pour honorer leur nom,
Ait de trois fleurs de lis doté leur écusson.
Que sert ce vain amas d'une inutile gloire,
Si de tant de héros, célèbres dans l'Histoire,
Il ne peut rien offrir aux yeux de l'univers,
Que de vieux parchemins qu'ont épargnés les vers :
Si, tout sorti qu'il est d'une source divine,
Son cœur dément en lui sa superbe origine;
Et n'ayant rien de grand qu'une sotte fierté,
S'endort dans une lâche & molle oisiveté ?

Quelques-uns donnent à cette figure le nom grec d'*Épitrope*, qui veut dire *Permission*, & qui a par là le même sens que *Concession* : mais je crois qu'il vaut mieux consacrer le nom d'*Épitrope* à une autre figure, voisine en effet de la *Concession*, mais qui en est très-différente. (*Voyez* ÉPITROPE.) D'autres la nomment *Parhomologie* ; mot inutile pour nous, puisque l'usage a prévalu en faveur de *Concession*. (*Voyez* PARHOMOLOGIE.) (*M. BEAUZÉE.*).

CONCETTI, s. m. (*Gramm. & Rhet.*) Ce mot nous vient des italiens, chez qui il n'est pas pris en mauvaise part comme parmi nous. Nous nous en sommes servis pour désigner indistinctement toutes les pointes d'esprit recherchées, que le bon goût proscrit. (*M. DIDEROT.*)

(N.) CONCLUSION, CONSÉQUENCE. *Syn.* Ces deux termes sont synonymes, en ce qu'ils désignent également des idées dépendantes de quelques autres idées.

Dans un raisonnement, la *Conclusion* est la proposition qui suit de celles qu'on a employées comme principes, & que l'on nomme PRÉMISSES ; la *Conséquence* est la liaison de la *Conclusion*, avec les prémisses.

Une *Conclusion* peut être vraie, quoique la *Conséquence* soit fausse : il suffit, pour l'un, qu'elle énonce une vérité réelle; & pour l'autre, qu'elle n'ait aucune liaison avec les prémisses. Au contraire une *Conclusion* peut être fausse, quoique la *Conséquence* soit vraie : c'est que, d'une part, elle peut énoncer un jugement faux; & de l'autre part, avoir une liaison nécessaire avec les prémisses, dont l'une au moins dans ce cas est elle-même fausse.

Quand la *Conclusion* est vraie, & la *Conséquence* fausse ; on doit nier la *Conséquence*, & on le peut sans blesser la vérité de la *Conclusion* : c'est qu'alors la négation ne tombe que sur la liaison de cette proposition avec les prémisses. Quand au contraire la *Conclusion* est fausse, & la *Conséquence* vraie; on peut accorder la *Conséquence* sans admettre la fausseté énoncée dans la *Conclusion* : ce qu'on accorde ne tombe alors que sur la liaison de cette proposition avec les prémisses, & non sur la valeur même de la proposition.

Pour un raisonnement parfait, il faut de la vérité dans toutes les propositions, & une *Conséquence* juste entre les prémisses & la *Conclusion*. La plus mauvaise espèce seroit celle dont la *Conclusion* & la *Conséquence* seroient également fausses ; ce ne seroit pas même un raisonnement.

La *Conclusion* d'un ouvrage en est quelquefois la récapitulation ; quelquefois c'est le sommaire d'une doctrine dont l'ouvrage a exposé ou établi les principes. Les diverses propositions qui énoncent cette doctrine fondée sur les principes de l'ouvrage, sans y être expressément comprises, sont ce qu'on en appelle les *Conséquences*. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) CONCLUSION, CONSÉQUENT. *Syn.* C'est, sous deux noms & sous deux aspects différents, la proposition déduite des prémisses d'un raisonnement. Quand on l'appelle *Conclusion*, on la regarde simplement comme postérieure aux prémisses, dans lesquelles elle doit être comprise : quand on l'appelle *Conséquent*, on la regarde comme déduite des prémisses, dont elle est une suite nécessaire.

Lorsqu'on admet certains principes, on en tire des *Conclusions* absurdes par des raisonnements en bonne forme : alors l'absurdité du *Conséquent* re-

tombe sur les prémisses, parce que le faux ne peut avoir avec le vrai aucune liaison nécessaire.

Si le *Conséquent* est équivoque, de manière que dans l'un des sens il soit bien déduit des prémisses & qu'il y tienne, & que dans l'autre sens il en soit mal déduit faute de liaison; c'est le cas, en termes d'École, de distinguer le *Conséquent* : dans le premier membre de la distinction, on détermine le sens selon lequel la *Conclusion* est liée avec les prémisses, & alors on accorde le *Conséquent;* dans le second membre de la distinction, on détermine le sens selon lequel la *Conclusion* n'a avec les prémisses aucune liaison, & alors on nie le *Conséquent.* (*M.* BEAUZÉE.)

CONCORDANCE. f. f. *Gramm.* Ce que je vais dire ici sur ce mot, & ce que je dis ailleurs sur quelques autres de même espèce, n'est que pour les personnes pour qui ces mots ont été faits, & qui ont à en enseigner ou à en étudier la valeur & l'usage; les autres feront mieux de passer à quelque article plus intéressant. Que si, malgré cet avis, ils veulent s'amuser à lire ce que je dis sur la *Concordance*, je les prie de songer qu'on parle en anatomiste à saint Côme, en jurisconsulte aux écoles de droit, & que je dois parler en grammairien, quand j'explique quelque terme de Grammaire.

Pour bien entendre le mot de *Concordance*, il faut observer que selon le systême commun des grammairiens, la Syntaxe se divise en deux ordres; l'un de convenance, l'autre de régime, *méthode de P. R. à la tête du traité de la Syntaxe*, *p.* 355. La Syntaxe de convenance, c'est l'uniformité ou ressemblance qui doit se trouver, dans la même proposition ou dans la même énonciation, entre ce que les grammairiens appellent les accidents des mots, *dictionum accidentia;* tels sont le genre, le cas, (dans les langues qui ont des cas) le nombre, & la personne; c'est à dire que, si un substantif & un adjectif font un sens partiel dans une proposition, & qu'ils concourent ensemble à former le sens total de cette proposition, ils doivent être au même genre, au même nombre, & au même cas. C'est ce que j'appelle *Uniformité d'accidents*, & c'est ce qu'on appelle *Concordance* ou *Accord.*

Les grammairiens distinguent plusieurs sortes de *Concordances.*

1°. La *Concordance* ou convenance de l'adjectif avec son substantif: *Deus sanctus*, Dieu saint: *sancta Maria*, sainte Marie.

2°. La convenance du relatif avec l'antécédent: *Deus quem adoramus*, le Dieu que nous adorons.

3°. La convenance du nominatif avec son verbe: *Petrus legit*, Pierre lit; *Petrus & Paulus legunt*, Pierre & Paul lisent.

4°. La convenance du responsif avec l'interrogatif, c'est à dire, de la réponse avec la demande: D, *Quis te redemit ?* R. *Christus.*

5°. A ces *Concordances*, la méthode de P. R. en ajoûte encore une autre, qui est celle de l'accusatif avec l'infinitif, *Petrum esse doctum*; ce qui fait un sens qui est, ou le sujet de la proposition, ou le terme de l'action d'un verbe. On en trouvera des exemples au *mot* CONSTRUCTION.

A l'égard de la Syntaxe de régime, *Régir*, disent les grammairiens, *c'est lorsqu'un mot en oblige un autre à occuper telle ou telle place dans le discours, ou qu'il lui impose la loi de prendre une telle terminaison, & non une autre.* C'est ainsi que *amo* régit, gouverne l'accusatif, & que les prépositions *de*, *ex*, *pro*, &c. gouvernent l'ablatif.

Ce qu'on dit communément sur ces deux sortes de Syntaxes, ne me paroît qu'un langage métaphorique, qui n'éclaire pas l'esprit des jeunes gens, & qui les accoutume à prendre des mots pour des choses. Il est vrai que l'adjectif doit convenir en genre, en nombre, & en cas avec son substantif: mais pourquoi? Voici ce me semble ce qui pourroit être utilement substitué au langage commun des grammairiens.

Il faut d'abord établir comme un principe certain, que les mots n'ont entre eux de rapport grammatical, que pour concourir à former un sens dans la même proposition, & selon la construction pleine; car enfin les terminaisons des mots & les autres signes que la Grammaire a trouvés établis en chaque langue, ne sont que des signes du rapport que l'esprit conçoit entre les mots, selon le sens particulier qu'on veut lui faire exprimer. Or, dès que l'ensemble des mots énonce un sens, il fait une proposition ou une énonciation.

Ainsi, celui qui veut faire entendre la raison grammaticale de quelque phrase, doit commencer par ranger les mots selon l'ordre successif de leurs rapports, par lesquels seuls on apperçoit, après que la phrase est finie, comment chaque mot concourt à former le sens total.

Ensuite on doit exprimer tous les mots sousentendus. Ces mots sont la cause pourquoi un mot énoncé a une telle terminaison ou une telle position plus tôt qu'une autre. *Ad Castoris* : il est évident que la cause de ce génitif *Castoris* n'est pas *ad*, c'est *ædem* qui est sousentendu; *ad ædem Castoris*, au temple de Castor.

Voilà ce que j'entends par *Faire la construction ;* c'est ranger les mots selon l'ordre par lequel seul ils font un sens.

Je conviens que, selon la construction usuelle, cet ordre est souvent interrompu; mais observez que l'arrangement le plus élégant ne formeroit aucun sens, si après que la phrase est finie l'esprit n'appercevoit l'ordre dont nous parlons. *Serpentem vidi* : la terminaison de *serpentem* annonce l'objet que je disavoir vu; au lieu qu'en françois la position de ce mot, qui est après le verbe, est le signe qui indique ce que j'ai vu.

Observez qu'il n'y a que deux sortes de rapports entre ces mots, relativement à la construction.

I. Rapport, ou raison d'identité (*R. idem*, le même.)

II. Rapport de détermination.

1. A l'égard du rapport d'identité, il est évident que le qualificatif ou adjectif, aussi bien que le verbe, ne sont au fond que le substantif même considéré avec la qualité que l'adjectif énonce, ou avec la manière d'être que le verbe attribue au substantif: ainsi, l'adjectif & le verbe doivent énoncer les mêmes accidents de Grammaire, que le substantif énonce d'abord; c'est à dire que, si le substantif est au singulier, l'adjectif & le verbe doivent être au singulier, puisqu'ils ne sont que le substantif même considéré sous telle ou telle vûe de l'esprit.

Il en est de même du genre, de la personne, & du cas, dans les langues qui ont des cas. Tel est l'effet du rapport d'identité, & c'est ce qu'on appelle *Concordance*.

2. A l'égard du rapport de détermination, comme nous ne pouvons pas communément énoncer notre pensée tout d'un coup en une seule parole, la nécessité de l'Élocution nous fait recourir à plusieurs mots, dont l'un ajoûte à la signification de l'autre, ou la restreint & la modifie; ensorte qu'alors c'est l'ensemble qui forme le sens que nous voulons énoncer. Le rapport d'identité n'exclut pas le rapport de détermination. Quand je dis l'*homme savant*, ou le *savant homme*, *savant* modifie & détermine *homme*; cependant il y a un rapport d'identité entre *homme* & *savant*, puisque ces deux mots n'énoncent qu'un même individu qui pourroit être exprimé en un seul mot, *doctor*.

Mais le rapport de détermination se trouve souvent sans celui d'identité. *Diane étoit sœur d'Apollon;* il y a un rapport d'identité entre *Diane* & *sœur*: ces deux mots ne font qu'un seul & même individu; & c'est pour cette seule raison qu'en latin ils sont au même cas, *&c. Diana erat soror.* Mais il n'y a qu'un rapport de détermination entre *sœur* & *Apollon;* ce rapport est marqué en latin par la terminaison du génitif destinée à déterminer un nom d'espèce; *soror Apollinis;* au lieu qu'en françois le mot d'*Apollon* est mis en rapport avec *sœur* par la préposition *de*, c'est à dire que cette préposition fait connoître que le mot qui la suit détermine le nom qui la précede.

Pierre aime la vertu: il y a *Concordance* ou rapport d'identité entre *Pierre* & *aime;* & il y a rapport de détermination entre *aime* & *vertu*. En françois, ce rapport est marqué par la place ou position du mot: ainsi, *vertu* est après *aime:* au lieu qu'en latin ce rapport est indiqué par la terminaison *virtutem*, & il est indifférent de placer le mot avant ou après le verbe; cela dépend ou du caprice & du goût particulier de l'écrivain, ou de l'harmonie, ou du concours plus ou moins agréable des syllabes des mots qui précedent ou suivent.

Il y a autant de sortes de rapports de détermination, qu'il y a de questions qu'un mot à déterminer donne lieu de faire: par exemple, *le roi a donné*, hé quoi? *une pension*; voilà la détermination de la chose donnée; mais comme *pension* est un nom appellatif ou d'espèce, on le détermine encore plus précisément en ajoutant, *une pension de cent pistoles:* c'est la détermination du nom appellatif ou d'espèce. On demande encore, *à qui?* on répond, à *N*. c'est la détermination de la personne *à qui*, c'est le rapport d'attribution. Ces trois sortes de déterminations sont aussi directes l'une que l'autre.

Un mot détermine 1°. un nom d'espèce, *soror Apollinis*.

2°. Un nom détermine un verbe, *amo Deum*.

3°. Enfin un nom détermine une préposition; *à morte Cæsaris*, depuis la mort de César.

Pour faire voir que ces principes sont plus féconds, plus lumineux, & même plus aisés à saisir que ce qu'on dit communément, faisons-en la comparaison & l'application à la règle commune de *Concordance* entre l'interrogatif & le responsif.

Le responsif, dit-on, doit être au même cas que l'interrogatif. D. *Quis te redemit?* R. *Christus: Christus* est au nominatif, dit-on, parce que l'interrogatif *quis* est au nominatif.

D. *Cujus est liber?* R. *Petri: Petri* est au génitif, parce que *cujus* est au génitif.

Cette règle, ajoûte-t-on, a deux exceptions. 1°. Si vous répondez par un pronom, ce pronom doit être au nominatif. D. *Cujus est liber?* R. *Meus*. 2°. Si le responsif est un nom de prix, on le met à l'ablatif. D. *Quanti emisti?* R. *Decem assibus.*

Selon nos principes, ces trois mots *quis te redemet* font un sens particulier, avec lequel les mots de la réponse n'ont aucun rapport grammatical. Si l'on répond *Christus*, c'est que le répondant a dans l'esprit *Christus redemit me:* ainsi *Christus* est au nominatif, non à cause de *quis*, mais parce que *Christus* est le sujet de la proposition du répondant, qui auroit pû s'énoncer par la voix passive, ou donner quelque autre tour à sa réponse sans en altérer le sens.

D. *Cujus est liber?* R. *Petri*, c'est à dire, *hic liber est liber Petri.*

D. *Cujus est liber?* R. *Meus*, c'est à dire, *hic liber est liber meus.*

D. *Quanti emisti?* R. *Decem assibus.* Voici la construction de la demande & celle de la réponse.

D. *Pro prætio quanti æris emisti?* R. *Emi pro decem assibus.*

Les mots étant une fois trouvés & leur valeur aussi bien que leur destination, & leur emploi étant déterminé par l'usage, l'arrangement que l'on en fait dans la proposition selon l'ordre successif de leurs relations, est la manière la plus simple d'analyser la pensée.

Je sais bien qu'il y a des grammairiens dont l'esprit est assez peu philosophique pour désapprouver la pratique dont je parle, comme si cette pratique avoit d'autre but que d'éclairer le bon usage, & de le faire suivre avec plus de lumière, & par conséquent avec plus de goût: au lieu que sans les connoissances dont je parle, on n'a que des observations méchaniques qui ne produisent qu'une routine aveugle, & dont il ne résulte aucun gain pour l'esprit.

Priſcien, grammairien célèbre, qui vivoit à la fin du V. ſiècle, dit que, comme il y a dans l'écriture une raiſon de l'arrangement des lettres pour en faire des mots, il y a également une raiſon de l'ordre des mots pour former les ſens particuliers du diſcours, & que c'eſt s'égarer étrangement que d'avoir une autre penſée.

Sicut recta ratio ſcripturæ docet litterarum congruam juncturam, ſic etiam rectam orationis compoſitionem ratio ordinationis oſtendit. Solet quæri cauſa ordinis elementorum, ſic etiam de ordinatione caſuum & ipſarum partium orationis ſolet quæri. Quidam ſuæ ſolatium imperitiæ quærentes, aïunt non oportere de hujuſcemodi rebus quærere, ſuſpicantes fortuïtas eſſe ordinationis poſitiones; quod exiſtimare penitùs ſtultum eſt. Si autem in quibuſdam concedunt eſſe ordinationem, neceſſe eſt etiam in omnibus eam concedere. (Priſcianus *de conſtruct. Lib.* XVII, *ſub initio.*)

A l'autorité de cet ancien, je me contenterai d'ajoûter celle d'un célèbre grammairien du XV. ſiècle, qui avoit été pendant plus de 30 ans principal d'un collège d'Allemagne.

In grammaticâ dictionum Syntaxi, puerorum plurimum intereſt ut inter exponendum non modò ſenſum pluribus verbis utcumque ac confusè coäcervatis reddant, ſed digerant etiam ordine grammatico voces alicujus periodi, quæ alioqui, apud autores acri aurium judicio conſulentes, rhetoricâ compoſitione commiſtæ ſunt. Hunc verborum ordinem à pueris in interpretando ad unguem exigere quidnam utilitatis afferat, ego ipſe, qui duos & triginta jam annos magiſterii ſordes, moleſtias; ac curas pertuli, non ſemel expertus ſum: illi enim hac viâ, fixis, ut aiunt, oculis intuentur accuratiùſque animadvertunt quot voces ſenſum abſolvant, quo pacto dictionum ſtructura cohæreat, quot modis ſingulis omnibus ſingula verba reſpondeant; quod quidem fieri nequit, præcipuè in longiusculâ periodo, niſi hoc ordine, veluti per ſcalarum gradus, per ſingulas periodi partes progrediantur. (Grammaticæ artis inſtitutio per Joannem Suſembrotum, Raveſpurgii Ludi magiſtrum, jam denuò accuratè conſignata. Baſileæ, an. 1529.)

C'eſt ce qui fait qu'on trouve ſi ſouvent, dans les anciens commentateurs, tels que Cornutus, Servius, Donat, *ordo eſt*, &c. C'eſt auſſi le conſeil que le P. Jouvenci donne aux maîtres qui expliquent des auteurs latins aux jeunes gens : le point le plus important, dit-il, eſt de s'attacher à bien faire la conſtruction. *Explanatio in duobus maximè conſiſtit;* 1o. *in exponendo verborum ordine ac ſtructurâ orationis :* 2o. *in vocum obſcuriorum expoſitione.* (*Ratio diſcendi & docendi Joſ. Jouvenci, S. J. Pariſiis*, 1725.) Peut-être ſeroit-il plus à propos de commencer par expliquer la valeur des mots, avant que d'en faire la conſtruction. M. Rollin, *Traité des Études*, inſiſte auſſi en plus d'un endroit ſur l'importance de cette pratique, & ſur l'utilité que les jeunes gens en retirent.

Cet uſage eſt ſi bien fondé en raiſon, qu'il eſt recommandé & ſuivi par tous les grands maîtres. Je voudrois ſeulement qu'au lieu de ſe borner au pur ſentiment, on s'élevât peu à peu à la connoiſſance de la propoſition & de la période, puiſque cette connoiſſance eſt la raiſon de la conſtruction. (*M.* DU *MARSAIS.*)

CONCORDANT, adj. *Rhétor. Vers concordants;* ce ſont certains vers qui ont quelques mots communs, & qui renferment un ſens oppoſé ou différent, formé par d'autres mots; tels que ceux-ci:

Et canis / lupus in ſilvâ venatur, / nutritur, & omnia ſervat. / vaſtat.

Dict. de Trév.

(N.) CONCRET, E, adj. C'eſt l'oppoſé & le corrélatif d'*Abſtrait.* (*Voyez* ABSTRACTION, ABSTRAIRE, ABSTRAIT.)

Abſtrait ſignifie, Conſidéré hors de ſon ſujet, ſéparé du ſujet par la penſée: *Concret*, au contraire, ſignifie, Conſidéré dans le ſujet & avec le ſujet. Diſons mieux, ce ſont les termes qui ſont *abſtraits* ou *concrets* : un terme eſt *abſtrait*, quand il exprime quelque qualité, quelque manière d'être conſidérée en elle-même & hors de tout ſujet; un terme eſt *concret*, quand il exprime un ſujet quelconque revêtu de ſes qualités, de ſes manières d'être. Tel eſt ſur cela le langage ordinaire, qui eſt ſuſceptible, je crois, de quelque amélioration. (*Voyez* ABSTRACTIF.) (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CONCUPISCENCE, CUPIDITÉ, AVIDITÉ, CONVOITISE. *Synonymes.*

La *Concupiſcence* eſt la diſpoſition habituelle de l'ame à déſirer les biens & les plaiſirs ſenſibles : la *Cupidité* en eſt le déſir violent: l'*Avidité* en eſt un déſir inſatiable : la *Convoitiſe* en eſt un déſir illicite.

La *Concupiſcence* eſt une ſuite du péché originel: le renoncement à ſoi-même eſt le remède que propoſe l'Évangile contre cette maladie de l'ame. Ce renoncement, auſſi inconnu à la Philoſophie humaine que l'origine & la nature du mal dont il eſt le remède, diſpoſe heureuſement le chretien à réprimer les emportements de la *Cupidité*, à preſcrire des bornes raiſonnables à l'*Avidité*, à déteſter toutes les injuſtices de la *Convoitiſe.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CONDITION, ÉTAT. *Synonymes.*

La *Condition* a plus de rapport au rang qu'on tient dans les divers ordres qui forment l'économie de la république. L'*État* en a davantage à l'occupation ou au genre de vie dont on fait profeſſion.

Les richeſſes nous font aiſément oublier le degré de notre *Condition*, & nous détournent quelquefois des devoirs de notre *État.*

Il eſt difficile de décider ſur la différence des *Conditions*, & d'accorder là-deſſus les prétentions

des divers *États ;* il y a beaucoup de gens qui n'en jugent que par le brillant de la dépenſe.

Quelques perſonnes font valoir leur *Condition*, faute de bien connoître le juſte mérite de leur *État*. (*L'abbé* Girard.)

(N.) CONDITION (de), DE QUALITÉ. *Synonymes.*

La première de ces expreſſions a beaucoup gagné ſur l'autre; mais quoique ſouvent très-ſynonymes dans la bouche de ceux qui s'en ſervent, elles retiennent toujours dans leur propre ſignification le caractère qui les diſtingue, auquel on eſt obligé d'avoir égard en certaines occaſions pour s'exprimer d'une manière convenable. *De Qualité* enchérit ſur *de Condition* ; car on ſe ſert de cette dernière expreſſion dans l'ordre de la Bourgeoiſie, & l'on ne peut ſe ſervir de l'autre que dans l'ordre de la Nobleſſe. Un homme né roturier ne fut jamais un homme *de Qualité*; un homme né dans la robe, quoique roturier, ſe dit homme *de Condition.*

Il ſemble que de tous les citoyens partagés en deux portions, les gens *de Condition* en faſſent une, & le peuple l'autre, diſtinguées entre elles par la nature des occupations civiles; les uns s'attachant aux emplois nobles, les autres, aux emplois lucratifs : & que, parmi les perſonnes qui compoſent la première portion, celles qui ſont illuſtrées par la naiſſance, ſoient les gens *de Qualité.*

Les perſonnes *de Condition* joignent, à des mœurs cultivées, des manières polies ; & les gens *de Qualité* ont ordinairement des ſentiments élevés.

Il arrive ſouvent que les perſonnes nouvellement devenues *de Condition* donnent dans la hauteur des manières, croyant en prendre de belles ; c'eſt par là qu'elles ſe trahiſſent, & font ſur l'eſprit des autres un effet tout contraire à leur intention. Quelques gens *de Qualité* confondent l'élévation des ſentiments, avec l'énormité des idées qu'ils ſe font ſur le mérite de la naiſſance, affectant continuellement de s'en targuer & de prodiguer les airs de mépris pour tout ce qui eſt Bourgeoiſie ; c'eſt un défaut qui leur fait beaucoup plus perdre que gagner dans l'eſtime des hommes, ſoit pour leur perſonne ſoit pour leur famille. (*L'abbé* Girard.)

(N.) CONDITIONNELLE (Conjonction). Les Conjonctions *conditionnelles* ſont celles qui déſignent, entre les propoſitions, une liaiſon *conditionnelle* d'exiſtence, fondée ſur ce que la ſeconde eſt une ſuite de la ſuppoſition de la première. Elles ſont ainſi nommées, parce qu'elles ſervent à énoncer *conditionnellement*, & non poſitivement, la première des deux propoſitions.

Les latins ont trois Conjonctions *conditionnelles* bien reconnues ; *ſi*, *niſi*, & *ſin :* nous n'en avons que deux en françois ; *ſi* & *ſinon*. Le *ſi* latin étoit une Conjonction *conditionnelle* poſitive ; *niſi* étoit négative. Pour nous, nous nous ſervons de *ſi* dans les deux cas : *Il viendra*, si *ſes affaires le permettent*, si *ſon devoir ne le retient pas.*

C'eſt encore le même si *conditionnel* que nous employons dans les phraſes où les latins ſe ſervoient d'*an*, d'*utrum*, ou de l'enclitique *ne ;* comme *Je ne ſais* si *cela eſt vrai.* Les grammairiens ont coutume de dire que, dans ce cas, c'eſt une particule dubitative ; & le Dictionnaire de l'Académie le dit de même. Mais le doute & l'incertitude des phraſes où *ſi* eſt employé dans ce ſens, ſont toujours marqués par le verbe qui précède cette Conjonction : *je ne ſais* si, *je doute* si, *on demande* si, *dites-moi* si ; & la Conjonction eſt toujours *conditionnelle. Je ne ſais, je doute, on demande, dites-moi* si *cela eſt vrai ;* c'eſt à dire, si *cela eſt vrai, je ne le ſais pas, j'en doute, on le demande, dites-le moi :* & nous employons même aſſez ſouvent ce ſecond tour en françois. Ce qui a trompé nos grammairiens, c'eſt qu'en effet *an* eſt une Conjonction *conditionnelle*, qui renferme en outre l'idée acceſſoire du doute ; & c'eſt pour cela qu'elle s'emploie à la tête des phraſes interrogatives ; *an audis ?* & dans les dubitatives ; *neſcio* ou *dubito an venturus ſit.* Mais d'ailleurs elle avoit le même ſens que *ſi.* 1°. Il eſt évident que c'eſt la *conditionnelle* grèque *ἄν*. 2°. Elle ne diffère, que par une naſale différente à la fin, de la *conditionnelle* hébraïque אם (*am*), qui même eſt אן (*an*) en ſyriaque, en chaldéen, & en ſamaritain. 3°. Il y a apparence que les latins employoient ſans ſcrupule *ſi* pour *an ;* & en voici la preuve dans le diſcours que Virgile fait tenir à Vénus (*Æn.* jv. 110.) :

Sed fatis incerta feror si *Jupiter unam*
Eſſe velit tyriis urbem Trojâque profectis,
Miſcerive probet populos aut fœdera jungi.

Ce tour n'étoit pas extraordinaire en latin : car Servius ne fait ſur cela aucune remarque ; ce qu'il auroit fait ſans doute, ſi c'eût été une licence contre le génie ou ſeulement contre l'uſage ordinaire de ſa langue. Ne trouve-t-on pas dans Cicéron (*Topic.* xxij. 84), *Quæritur... ſi expetendæ divitiæ, ſi fugienda paupertas ?* & ailleurs (V. *Verr.* xxjx. 66), *Tum mittit ad iſtum, ſi ſibi videatur ut reddat.*

Mais nous avons en françois un autre *ſi*, qui n'eſt pas Conjonction, qui eſt un véritable adverbe, & qui répond à peu près à l'*adeò* des latins ; comme dans ces phraſes : *Il eſt* si *ſavant que tout le monde l'admire, Je ne connus jamais un* si *ſavant homme, Il n'eſt pas* si *ſavant qu'on le penſe.* Cet adverbe, quoique matériellement ſemblable à la Conjonction *conditionnelle*, n'a pas la même origine : ce ſeroit, dans la génération des mots, un véritable monſtre ; & l'Uſage n'en admet dans aucune langue. Le si *conditionnel* eſt le *ſi* même des latins ; & le *ſi* adverbe vient du *ſic* latin, dont nous avons retranché le *c* final, afin d'adoucir la prononciation : nous diſons si *fait*, comme on diroit en latin sic *factum ;* & l'on dit dans le patois de Verdun, un *s' fat fiu*,

une s' *fate fumée*, pour dire, *un* SI *fait feu*, une SI *faite fumée*, c'eſt à dire, un pareil feu, une pareille fumée, un feu fait *ainſi*, une fumée faite *ainſi*, *ſic*.

Je ne parlerai point ici de *ſinon*; j'analyſe cette Conjonction en parlant des *disjonctives* (*Voyez* DISJONCTIF), parmi leſquelles quelques grammairiens ont voulu la placer. (*M. Beauzée.*)

(N.) CONDUIRE, GUIDER, MENER. *Syn.*

Les deux premiers de ces mots ſuppoſent dans leur propre valeur une ſupériorité de lumières que le dernier n'exprime pas; mais en récompenſe, celui-ci enferme une idée de crédit & d'aſcendant tout à fait étrangère aux deux autres. On *conduit* & l'on *guide* ceux qui ne ſavent pas les chemins; on *mène* ceux qui ne peuvent pas aller ſeuls.

Dans le ſens littéral, c'eſt proprement la tête qui *conduit*, l'œil qui *guide*, & la main qui *mène*.

On *conduit* un procès. On *guide* un voyageur. On *mène* un enfant.

L'intelligence doit *conduire* dans les affaires. La politeſſe doit *guider* dans les procédés. Le goût peut *mener* dans les plaiſirs.

On nous *conduit* dans les démarches, afin que nous faſſions précisément ce qu'il convient de faire. On nous *guide* dans les routes, pour nous empêcher de nous égarer. On nous *mène* chez les gens, pour nous en procurer la connoiſſance.

Le ſage ne ſe *conduit* par les lumières d'autrui, qu'autant qu'il ſe les eſt rendues propres. Une lecture attentive de l'Évangile ſuffit pour nous *guider* dans la voie du ſalut. Il y a de l'imbécilité à ſe laiſſer *mener* dans toutes ſes actions par la volonté d'un autre; les perſonnes ſenſées ſe contentent de conſulter dans le doute, & prennent leurs réſolutions par elles-mêmes. (*L'abbé Girard.*)

(N.) CONFÉRER, DÉFÉRER. *Synonymes.*

On dit l'un & l'autre en parlant des dignités & des honneurs que l'on donne. *Conférer* eſt un acte d'autorité; c'eſt l'exercice du droit dont on jouit. *Déférer* eſt un acte d'honnêteté; c'eſt une préférence que l'on accorde au mérite.

Quand la conjuration de Catilina fut éventée, les romains, convaincus du mérite de Cicéron & du beſoin qu'ils avoient alors de ſes lumières & de ſon zèle, lui *déférèrent* unanimement le conſulat: ils ne firent que le *conférer* à Antoine. (*M. Beauzée.*)

(N.) CONFISEUR, CONFITURIER. *Syn.*

Tous deux ont rapport aux *confitures*: le *Confiſeur* les fait, le *Confiturier* les vend.

Un homme néceſſaire dans l'office d'une grande maiſon eſt un habile *Confiſeur*; il ne ſeroit ni bienſéant, ni sûr, ni bien entendu, de recourir ſans ceſſe à un *Confiturier*. (*M. Beauzée.*)

CONFIDENT, TE, ſubſ. *Poéſie dramatique.* Dans la Tragédie ancienne il y avoit deux ſortes de *Confidents*; les uns publics, les autres intimes. Par la nature de l'action théâtrale, qui étoit communément une calamité ou quelque évènement politique, une foule de témoins y pouvoient être mis en ſcène; ſouvent même la ſimplicité de la fable, la pompe du ſpectacle, &, comme je l'ai dit, la néceſſité de remplir un théâtre immenſe qui ſans cela auroit paru déſert, ſollicitoient ce concours de témoins; & c'eſt ce qui formoit le chœur. Mais le chœur n'étoit pas ſeulement occupé à remplir l'intervalle des actes par ſes chants & ſa pantomime; il étoit *Confident* de la ſcène, & alors un ſeul de ſes perſonnages parloit au nom de tous.

Son emploi le plus important étoit de former l'intermède. Frappé de ce qu'il avoit vu, il entretenoit, par ſes réflexions & par ſes chants paſſionnés, l'émotion des ſpectateurs; il réſumoit la moralité de l'action théâtrale, & la gravoit dans les eſprits; ami des bons, ennemi des méchants, il conſoloit les malheureux, victimes de leur imprudence ou jouets de la deſtinée. Le chœur avoit donc ſon avantage, comme témoin, ou néceſſaire ou vraiſemblable; mais comme *Confident* intime, il étoit ſouvent déplacé. Il eſt dans les mœurs de tous les pays & de tous les temps, d'avoir un ami ou un homme affidé, à qui l'on ſe confie; mais il ne ſera jamais vraiſemblable qu'on prenne un peuple pour *Confident* de ſes ſecrets les plus intimes, de ſes crimes les plus cachés, comme dans l'Oreſte & la Phèdre. Il n'eſt pas plus naturel de voir une troupe de gens, témoins des complots les plus noirs & des crimes les plus atroces, ne jamais s'oppoſer à rien & ſe lamenter ſans agir.

Le partage étoit fait naturellement, & de lui-même, ſi Euripide eût voulu l'obſerver, entre la nourrice de Phèdre & le chœur des femmes de Trézène: celles-ci devoient être *Confidentes* de l'égarement, de la douleur, & des remords de Phèdre, ſans en ſavoir la cauſe; mais la honte de ſa paſſion, la noirceur de ſon impoſture, ne devoient être révélées qu'à ſa nourrice: c'eſt une diſtinction que les grecs n'ont jamais faite avec aſſez de ſoin.

Notre Théâtre, en renonçant à l'uſage du chœur, a conſervé les *Confidents* intimes; mais il en a porté l'abus juſqu'à un excès ridicule.

On aura de la peine à croire que, juſqu'aux premières pièces de Corneille, les nourrices dans le tragique, comme les ſervantes, dans le comique, étoient toujours le même perſonnage, ſous le nom d'*Aliſon*, & qu'Aliſon étoit un homme, avec un maſque & des habits de femme.

Depuis Corneille, le perſonnage des *Confidentes*, comme celui des *Confidents*, a été décemment rempli; mais ſi les grands poètes ont ſu y attacher de l'importance & de l'intérêt, comme au perſonnage de Néarque dans *Polieucte*, d'Exupère dans *Héraclius*, de Pylade dans *Andromaque*, d'Acomat dans *Bajazet*, de Narciſſe dans *Britannicus*, d'Œnone dans *Phèdre*, d'Omar dans *Mahomet*, &c. ils ont auſſi quelquefois eux-mêmes trop négligé ces rôles

rôles subalternes ; & cette négligence est de tous leurs exemples le plus fidèlement suivi.

Dans la Tragédie, comme dans les vieux romans, presque pas un héros ne paroît sans un *Confident* à sa suite, & ce *Confident* est communément aussi dénué d'esprit que d'intérêt : il ne sait presque jamais que penser, ni que dire ; rien de plus froid que ses réflexions, rien de plus mal reçu que ses avis. Comme le héros doit toujours avoir raison, le *Confident* a toujours tort, & l'un brille aux dépens de l'autre. Le plus souvent le *Confident* ne hasarde quelques mots que pour donner lieu à la réplique, & pour empêcher que la scène ne soit un trop long monologue : tantôt il sait d'avance tout ce qu'on lui apprend, tantôt il n'a aucun intérêt à le savoir ; sans passions & sans influence, il écoute pour écouter ; & l'on n'a d'autre raison de l'instruire de ce qui se passe, que le besoin d'en instruire le spectateur.

Mais c'est bien pis, lorsque le *Confident* se mêle de se passionner : ses surprises, ses alarmes, ses exclamations, *Quoi Seigneur! ... Mais Seigneur! ... O Ciel! est-il possible! ....* deviennent encore plus ridicules par le ton faux & l'action gauche qu'il y met. En général plus une action est vive & pleine, moins elle admet de *Confidents*. *Voyez* CHŒUR. (*M.* MARMONTEL.)

(N.) CONFRÈRE, COLLÈGUE, ASSOCIÉ. *Synonymes.*

L'idée d'union est commune à ces trois termes ; mais elle y est présentée sous des aspects différents.

Les *Confrères* sont membres d'un même corps, religieux ou politique ; les *Collègues* travaillent conjointement à une même opération, soit volontairement soit par quelque ordre supérieur ; les *Associés* ont un objet commun d'intérêt.

Le fondement nécessaire de l'union entre des *Confrères*, c'est l'estime réciproque ; entre des *Collègues*, c'est l'intelligence ; entre des *Associés*, c'est l'équité.

Il importe à notre tranquillité personnelle, de bien vivre avec nos *Confrères* ; de captiver leur estime ; de leur accorder la nôtre ; &, s'ils nous forcent de la leur refuser, de garder au moins les bienséances.

Il importe au succès des opérations où nous sommes chargés de concourir, de nous entendre avec nos *Collègues* ; de leur communiquer toujours nos vûes ; de déférer souvent aux leurs ; &, si nous sommes forcés de les contredire ou de leur résister, de le faire avec les plus grands ménagements : la conduite de Cicéron à l'égard d'Antoine, son *Collègue* dans le consulat, est un modèle de conduite en ce genre.

Il importe à nos propres intérêts, de respecter ceux de nos *Associés* ; de leur inspirer de la confiance par nos principes ; de la confirmer par notre équité ; &, si la perte n'est pas excessive, de faire même quelques sacrifices à leurs prétentions. (*M.* BEAUZÉE.)

CONFUS, adj. *Gramm.* Il désigne toujours le vice d'un arrangement, soit naturel soit artificiel de plusieurs objets, & il se prend au simple & au figuré : ainsi, il y a de la *Confusion dans ce cabinet d'Histoire naturelle* ; il y a de la *Confusion dans ses pensées*. De l'adjectif *confus*, on a fait le substantif *Confusion*. La *Confusion* n'est quelquefois relative qu'à nos facultés ; il en est de même de presque toutes les autres qualités & vices de cette nature. Tout ce qui est susceptible de plus ou de moins, soit au moral, soit au physique, n'est ce que nous en assûrons que selon ce que nous sommes nous-mêmes. (*M.* DIDEROT.)

CONFUTATION, s. f. *Rhétoriq.* Partie du discours qui, selon la division des anciens, consiste à répondre aux objections de son adversaire & à résoudre ses difficultés.

On réfute les objections, soit en attaquant & détruisant les principes sur lesquels l'adversaire a fondé ses preuves, soit en montrant que de principes vrais en eux-mêmes il a tiré de fausses conséquences. On découvre les faux raisonnements de son adversaire, en faisant voir, tantôt qu'il a prouvé autre chose que ce qui étoit en question, tantôt qu'il a abusé de l'ambiguïté des termes, ou qu'il a tiré une conclusion absolue & sans restriction de ce qui n'étoit vrai que par accident ou à quelques égards, *&c.*

On peut de même développer les faux raisonnements dans lesquels l'intérêt, la passion, l'entêtement, *&c.* l'ont jeté ; relever avec adresse tout ce que l'animosité & la mauvaise foi lui ont fait hasarder : quelquefois il est de l'art de l'orateur de tourner les objections de sorte qu'elles paroissent ou ridicules, ou incroyables, ou contradictoires entre elles, ou étrangères à la question. Il y a aussi des occasions où le ridicule qu'on répand sur les preuves de l'adversaire produit un meilleur effet, que si l'on s'attachoit à les combattre sérieusement. Cette partie du discours comporte la plaisanterie, pourvu qu'elle soit fine, délicate, & ménagée à propos. (*L'abbé* MALLET.)

(N.) CONGLOBATION, s. f. Figure de pensée par développement, qui, à la place d'une idée simple, substitue une énumération rapide, ou des propriétés différentes qui la caractérisent, ou des parties qui la constituent, ou des effets qu'elle produit, *&c.*

Cette figure est une de celles qui ont le plus d'effet dans l'Éloquence & dans la Poésie : le détail où elle entre est comme une grande lumière, qui jette de la splendeur sur les choses les plus obscures ; la rapidité qu'elle amène dans l'Élocution, y répand en même temps une chaleur, qui se communique à ceux à qui l'on parle ; & le ton de confiance qui naît de cette rapidité, & de ce qu'on paroît serré & emporté par l'abondance des matières qu'on accumule, fait passer la persuasion dans les ames, qui

ne peuvent résister au torrent. Si la *Conglobation* ne se propose que de peindre, sans vouloir rien persuader; son pinceau est d'une vigueur, qui semble aggrandir les objets, les fortifier, les annoblir.

Abner témoignant au grand prêtre Joad qu'il est découragé, parce qu'il croit que Dieu a abandonné son peuple, & qu'il ne fait plus de prodiges en sa faveur; Joad (*Athalie*, I. 1.) lui fait une réponse sublime par une *Conglobation* des effets récents de la toute-puissance divine :

Eh! quel temps fut jamais si fertile en miracles?
Quand Dieu, par plus d'effets, montra-t-il son pouvoir?
Auras-tu donc toujours des yeux pour ne point voir,
Peuple ingrat! Quoi! toujours les plus grandes merveilles,
Sans ébranler ton cœur, frapperont tes oreilles?
Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours
Des prodiges fameux accomplis en nos jours?
Des tyrans d'Israël les célèbres disgrâces,
Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces;
L'impie Achab détruit, & de son sang trempé,
Le champ que par le meurtre il avoit usurpé;
Près de ce champ fatal Jézabel immolée,
Sous les pieds des chevaux cette reine foulée,
Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
Et de son corps hideux les membres déchirés;
Des prophètes menteurs la troupe confondue,
Et la flamme du ciel sur l'autel descendue;
Élie aux éléments parlant en Souverain,
Les cieux par lui fermés & devenus d'airain,
Et la terre trois ans sans pluie & sans rosée;
Les morts se ranimant à la voix d'Élisée :
Reconnoissez, Abner, à ces traits éclatants,
Un Dieu, tel aujourdhui qu'il fut dans tous les temps;
Il sait, quand il lui plaît, faire éclater sa gloire;
Et son peuple est toujours présent à sa mémoire.

M. Fléchier (*Or. fun.* de M. de Turenne) définit la valeur par une *Conglobation* de propriétés. « N'entendez pas par ce mot, Messieurs, » une hardiesse vaine, indiscrète, emportée, qui » cherche le danger pour le danger même, qui » s'expose sans fruit, & qui n'a pour but que la » réputation & les vains applaudissements des » hommes. Je parle d'une hardiesse sage & réglée, » qui s'anime à la vûe des ennemis; qui, dans le » péril même, pourvoit à tout & prend tous ses » avantages, mais qui se mesure avec ses forces; » qui entreprend les choses difficiles, & ne tente » pas les impossibles; qui n'abandonne rien au » hasard de ce qui peut être conduit par la vertu; » capable enfin de tout oser quand le conseil est » inutile, & prête à mourir dans la victoire ou à » survivre à son malheur en accomplissant ses » devoirs. »

Massillon, dans son sermon *sur la Vérité d'un avenir*, (Lundi de la I. sem. de Carême. *Part.* II.) montre combien est à plaindre l'impie, par une *Conglobation* de circonstances. « L'impie est à » plaindre, s'il faut que l'Évangile soit une fable; » la foi de tous les siècles, une crédulité; le sentiment de tous les hommes, une erreur populaire; les premiers principes de la nature & de » la raison, des préjugés de l'enfance; le sang de » tant de martyrs, que l'espérance d'un avenir soutenoit dans les tourments, un jeu concerté pour » tromper les hommes; la conversion de l'univers, » une entreprise humaine; l'accomplissement des » prophéties, un coup du hasard: en un mot, s'il » faut que tout ce qu'il y a de mieux établi dans » l'univers se trouve faux, afin qu'il ne soit pas » éternellement malheureux. Quelle fureur, de » de pouvoir se ménager une sorte de tranquilité au » milieu de tant de suppositions insensées! »

Il y a, dans l'*Avertissement du Clergé de France* en 1770, un bel exemple, où la certitude de la révélation est établie victorieusement par une *Conglobation* de preuves. « Il semble que la certitude » de la révélation se manifeste à tous les sens de » l'homme & à toutes les facultés de son ame. Faits » extraordinaires & miraculeux, prédictions justifiées par l'évènement, promesses de l'ancienne » alliance accomplies, caractère divin du Messie, » ébranlement de la nature au moment de sa mort, » témoignages non équivoques de sa résurrection, » choix des apôtres, conversion éclatante de l'univers, incrédulité persévérante des juifs, constance inébranlable des martyrs, enchaînement » sublime de la doctrine, excellence des préceptes, » perpétuïté de l'enseignement; il n'est point de » genre de preuves que la Religion ne réunisse en » sa faveur, point de genre d'esprit auquel quelqu'une de ces preuves ne puisse être sensible; » toutes sont victorieuses par elles-mêmes, toutes » se prêtent un mutuel appui; & telle est leur force, » qu'on ne peut s'y refuser, sans introduire le pyrrhonisme & détruire tout principe de certitude : » & lorsque ce fait unique est constaté, lorsque » l'homme est sûr que Dieu a parlé, que peut-il » lui rester encore à désirer? »

Il me semble que l'impudence de Catilina est mise dans un beau jour, au commencement de la I. Catilinaire, par une *Conglobation* énergique des motifs auxquels elle résiste.

Quem ad finem sese effrænata jactabit audacia? Nihilne te nocturnum præsidium Palatii, nihil urbis vigiliæ, nihil timor populi, nihil concursus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatûs locus, nihil horum ora vultusque moverunt? Patêre tua consilia non sentis? constrictam jam omnium horum	Jusqu'à quel point nous bravera ton audace effrénée? Quoi? ni la garde placée de nuit sur le mont Palatin, ni les patrouilles répandues dans la ville, ni les alarmes du peuple, ni le concours de tous les gens de bien, ni cette convocation du sénat dans un poste fortifié, ni les regards & le maintien de ceux qui sont ici n'ont fait sur toi aucune impression?

conscientiâ teneri conjurationem tuam non vides? quid proximâ, quid superiore nocte egeris, ubi fueris, quos convocaveris, quid consilii ceperis, quem nostrûm ignorare arbitraris?

Tu ne t'apperçois pas que tes desseins sont découverts? tu ne vois pas que ta conjuration est enchaînée par la connoissance que nous en avons? ce que tu as fait la nuit dernière, ce que tu fis la nuit précédente, où tu as été, ceux que tu as convoqués, quelles mesures tu as prises, qui de nous penses-tu qui l'ignore? (*M. Beauzée.*)

CONJONCTIF, IVE, adj. *terme de Gramm.* Il se dit premièrement de certaines particules qui lient ensemble un mot à un autre mot, ou un sens à un autre sens; la conjonction *&* est une *conjonctive*, on l'appelle aussi *copulative*.

La disjonctive est opposée à la copulative. *Voyez* Conjonction.

En second lieu, le mot *Conjonctif* a été substitué par quelques grammairiens à celui de *Subjonctif*, qui est le nom d'un mode des verbes, parce que souvent les temps du Subjonctif sont précédés d'une conjonction; mais ce n'est nullement en vertu de la conjonction que le verbe est mis au Subjonctif, c'est uniquement parce qu'il est subordonné à une affirmation directe, exprimée ou sousentendue. L'Indicatif est souvent précédé de conjonction, sans cesser pour cela d'être appellé *Indicatif*.

On doit donc conserver la dénomination du *Subjonctif*; l'Indicatif affirme directement & ne suppose rien, au lieu que les terminaisons du Subjonctif sont toujours subordonnées à un Indicatif exprimé ou sousentendu. Le Subjonctif est ainsi appelé, dit Priscien, parce qu'il est toujours dépendant de quelque autre verbe qui le précède, *quod alteri verbo omnimodo subjungitur.* Périzonius, dans ses notes sur la Minerve de Sanctius, observe que l'Indicatif est souvent précédé de conjonctions, & que le Subjonctif est toujours précédé & dépendant d'un verbe de quelque membre de période. *Etiam Indicativus conjunctiones* dum, quum, quando, quanquam, si, &c. *sibi præmissas habet, & vel maximè sibi subjungit alterum verbum. At Subjunctivi proprium est, omnimodo & semper, subjungi verbo alterius commatis. Perizonius in Sanctii Minervâ.* Liv. I, chap. xiij, n. 1. Ainsi, conservons le terme de *Subjonctif*, & regardons-le comme mode adjoint & dépendant, non d'une conjonction, mais d'un sens énoncé par un Indicatif (*M. du Marsais.*)

(N.) Conjonctif, ve. adj. Qui sert à lier, à joindre une chose avec une autre. *Nom conjonctif. Particule conjonctive. Phrase conjonctive.*

Il y a des noms & des adjectifs *conjonctifs*, dont il est essenciel de remarquer les propriétés dans la construction analytique. (*Voyez* Pronom, Relatif, Interrogatif, Incidente.)

Les mots *me*, *te*, *se*, &c. ne sont point des pronoms *conjonctifs*, comme le disent presque tous nos grammairiens; ce sont simplement des cas des pronoms personnels. (*Voyez* Pronom.)

Quelques grammairiens ont substitué le nom de *Conjonctif* à celui de *Subjonctif*, pour désigner le mode des verbes plus connu sous ce dernier nom. La proposition dont le verbe est au Subjonctif est nécessairement subordonnée à une autre, dans laquelle elle est incidente, sous laquelle elle est comprise, & à laquelle elle est jointe en sous-ordre (*subjungitur*) par un mot *conjonctif.* Les grammairiens qui ont jugé à propos de donner à ce mode le nom de *Conjonctif*, n'ont abandonné l'usage le plus général, que pour n'avoir pas bien compris la force du mot ou la nature de la chose: *Conjungere* ne peut se dire que des choses semblables & comme parallèles; *Subjungere* regarde les choses dépendantes & subordonnées à d'autres.

Remarquons enfin qu'on doit nommer *Phrases conjonctives*, & non pas simplement *Conjonctions*, les phrases suivantes, & leurs pareilles, regardées par M. du Marsais (*Voyez* l'art. suiv.) & par d'autres comme des Conjonctions: *bien que*, *tant que*, *dès que*, *tandis que*, *afin que*, *parce que*, *attendu que*, *vu que*, *d'autant que*, *pourvu que*, *à moins que*, *en tant que*, *de sorte que*, *ainsi que*, *de façon que*, *si bien que*, &c. Il n'y a de *conjonctif*, dans toutes ces phrases, que la Conjonction *que*; les autres mots qu'elle accompagne & modifie, doivent simplement être rapportés à la partie d'Oraison à laquelle ils appartiennent.

On trouvera encore dans l'article suivant, & dans nos grammairiens, d'autres phrases comptées parmi les Conjonctions, qui ne sont pas même des phrases *conjonctives*, parce qu'elles ne renferment aucun mot qui serve à lier: *de plus*, *d'ailleurs*, *non plus*, *par conséquent*, *en conséquence*, &c. (*M. Beauzée.*)

CONJONCTION. s. f. *terme de Grammaire.* Les *Conjonctions* sont de petits mots qui marquent que l'esprit, outre la perception qu'il a de deux objets, apperçoit entre ces objets un rapport ou d'accompagnement, ou d'opposition, ou de quelque autre espèce: l'esprit rapproche alors en lui-même ces objets, & les considère l'un par rapport à l'autre selon cette vûe particulière. Or le mot qui n'a d'autre office que de marquer cette considération relative de l'esprit, est appelé *Conjonction.*

Par exemple, si je dis que *Cicéron & Quintilien sont les auteurs les plus judicieux de l'Antiquité*, je porte de Quintilien le même jugement que j'énonce de Cicéron: voilà le motif qui fait que je rassemble Cicéron avec Quintilien; le mot *&* qui marque cette liaison est la *Conjonction.*

Il en est de même si l'on veut marquer quelque rapport d'opposition ou de disconvenance: par exemple, si je dis qu'*il y a un avantage réel à être instruit*, & que j'ajoute ensuite sans aucune liaison qu'*il ne faut pas que la science inspire de l'orgueil*, j'énonce deux sens séparés; mais si je veux rappro-

cher ces deux ſens, & en former l'un de ces enſembles qu'on appelle *Périodes*, j'apperçois d'abord de la diſconvenance, & une ſorte d'éloignement & d'oppoſition qui doit ſe trouver entre la ſcience & l'orgueil. Voilà le motif qui me fait réunir ces deux objets, c'eſt pour en marquer la diſconvenance. Ainſi, en les raſſemblant, j'énoncerai cette idée acceſſoire par la *Conjonction* MAIS ; je dirai donc qu'*il y a un avantage reel à être inſtruit*, *mais qu'il ne faut pas que cet avantage inſpire de l'orgueil :* ce *mais* rapproche les deux propoſitions ou membres de la période, & les met en oppoſition.

Ainſi, la valeur de la *Conjonction* conſiſte à lier des mots par une nouvelle modification ou idée acceſſoire ajoutée à l'un par rapport à l'autre. Les anciens grammairiens ont balancé autrefois, s'ils placeroient les *Conjonctions* au nombre des parties du diſcours, & cela par la raiſon que les *Conjonctions* ne repréſentent point d'idées de choſes. Mais qu'eſt-ce qu'être partie du diſcours ? dit Priſcien, » ſinon » énoncer quelque concept, quelque affection ou » mouvement intérieur de l'eſprit? » *Quid enim eſt aliud pars orationis, niſi vox indicans mentis conceptum, id eſt cogitationem ?* (*Priſc. lib. XI. ſub initio.*) Il eſt vrai que les *Conjonctions* n'énoncent pas, comme font les noms, des idées d'êtres ou réels ou métaphyſiques ; mais elles expriment l'état ou affection de l'eſprit entre une idée & une autre idée, entre une propoſition & une autre propoſition ; ainſi, les *Conjonctions* ſuppoſent toujours deux idées & deux propoſitions, & elles font connoitre l'eſpèce d'idée acceſſoire que l'eſprit conçoit entre l'une & l'autre.

Si l'on ne regarde dans les *Conjonctions* que la ſeule propriété de lier un ſens à un autre, on doit reconnoître que ce ſervice leur eſt commun avec bien d'autres mots : 1°. le verbe, par exemple, lie l'attribut au ſujet : les pronoms *lui*, *elles*, *eux*, *le*, *la*, *les*, *leur*, lient une propoſition à une autre ; mais ces mots tirent leur dénomination d'un autre emploi qui leur eſt particulier.

2°. Il y a auſſi des adjectifs relatifs qui font l'office de *Conjonction ;* tel eſt le relatif *qui*, *lequel*, *laquelle :* car outre que ce mot rappelle & indique l'objet dont on a parlé, il joint encore & unit une autre propoſition à cet objet, il identifie même cette nouvelle propoſition avec l'objet ; *Dieu que nous adorons eſt tout-puiſſant ;* cet attribut, *eſt tout-puiſſant*, eſt affirmé de Dieu entant qu'il eſt celui *que nous adorons*.

Tel, quel, *talis*, *qualis ; tantus*, *quantus ; tot*, *quot*, &c. font auſſi l'office de *Conjonction*.

3°. Il y a des adverbes qui, outre la propriété de marquer une circonſtance de temps ou de lieu, ſuppoſent de plus quelque autre penſée qui précède la propoſition où ils ſe trouvent : alors ces adverbes font auſſi l'office de *Conjonction :* tel eſt *afin que :* on trouve dans quelques anciens, & l'on dit même encore aujourdhui en certaines provinces, à celle fin que, *ad hunc finem ſecundum quem*, où vous voyez la prépoſition & le nom qui ſont l'adverbe, & de plus l'idée acceſſoire de liaiſon & de dépendance. Il en eſt de même de, à cauſe que, *propterea quod ;* parce que, *quia ;* encore, *adhuc ;* déjà, *jam :* ces mots doivent être conſidérés comme abverbes conjonctifs, puiſqu'ils font en même temps l'office d'adverbe & celui de *Conjonction*. C'eſt du ſervice des mots dans la phraſe qu'on doit tirer leur dénomination.

A l'égard des *Conjonctions* proprement dites, il y en a autant de ſortes, qu'il y a de différences dans les points de vûe ſous leſquels notre eſprit obſerve un rapport entre un mot & un autre mot, ou entre une penſée & un autre penſée ; ces différences ſont autant de manières particulières de lier les propoſitions & les périodes.

Les grammairiens, ſur chaque partie du diſcours, obſervent ce qu'ils appellent *accidents*. Or ils en remarquent deux ſortes dans les *Conjonctions :* 1°. la ſimplicité & la compoſition ; c'eſt ce que les grammairiens appellent *la figure*. Ils entendent par ce terme la propriété d'être un mot ſimple ou d'être un mot compoſé.

Il y a des *Conjonctions ſimples*, telles ſont *&*, *ou*, *mais*, *ſi*, *car*, *ni*, *auſſi*, *or*, *donc*, &c.

Il y en a d'autres qui ſont *compoſées ; à moins que*, *pourvu que*, *de ſorte que*, *parce que*, *par conſéquent*, &c.

2°. Le ſecond accident des *Conjonctions*, c'eſt leur ſignification, leur effet, ou leur valeur ; c'eſt ce qui leur a fait donner les divers noms dont nous allons parler, ſur quoi j'ai cru ne pouvoir mieux faire que de ſuivre l'ordre que l'abbé Girard a gardé dans ſa Grammaire au traité des *Conjonctions*. (*Les véritables principes de la langue françoiſe xij. diſc.*) L'ouvrage de l'abbé Girard eſt rempli d'obſervations utiles, qui donnent lieu d'en faire d'autres que l'on n'auroit peut-être jamais faites, ſi l'on n'avoit point lu avec réflexion l'ouvrage de ce digne académicien.

1°. CONJONCTIONS COPULATIVES. *Et*, *ni*, ſont deux *Conjonctions* qu'on appelle *copulatives*, du latin *copulare*, joindre, aſſembler, lier. La première eſt en uſage dans l'affirmation, & l'autre dans la négative ; *il n'a ni vice ni vertu. Ni* vient du *nec* des Latins, qui vaut autant que *&-non*. On trouve ſouvent *&* au lieu de *ni* dans les propoſitions négatives, mais cela ne paroît pas exact :

> Je ne connoiſſois pas Almanzor & l'Amour.

J'aimerois mieux *ni l'Amour*. De même : *La Poéſie n'admet pas les expreſſions & les tranſpoſitions particulières, qui ne peuvent pas trouver quelquefois leur place en proſe dans le ſtyle vif & élevé.* Il faut dire avec le P. Buffier, *La Poéſie n'admet ni les expreſſions ni les tranſpoſitions*, &c.

Obſervez que, comme l'eſprit eſt plus prompt que la parole, l'empreſſement d'énoncer ce que l'on conçoit fait ſouvent ſupprimer les *Conjonctions*, & ſurtout les copulatives : *attention*, *ſoins*, *crédit*, *ar-*

gent, j'ai tout mis en usage pour, &c. cette suppression rend le discours plus vif. On peut faire la même remarque à l'égard de quelques autres *Conjonctions*, surtout dans le style poétique, & dans le langage de la passion & de l'enthousiasme.

2°. CONJONCTIONS AUGMENTATIVES *ou* ADVERBES CONJONCTIFS-AUGMENTATIFS. *De plus*, *d'ailleurs* ; ces mots servent souvent de transition dans le discours.

3°. CONJONCTIONS ALTERNATIVES. *Ou*, *sinon*, *tantôt*. *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée ; lisez ou écrivez. Pratiquez la vertu, sinon vous serez malheureux. Tantôt il rit, tantôt il pleure ; tantôt il veut, tantôt il ne veut pas.*

Ces *Conjonctions*, que l'abbé Girard appelle *alternatives*, parce qu'elles marquent une alternative, une distinction ou séparation dans les choses dont on parle ; ces *Conjonctions*, dis-je, sont appelées plus communément *disjonctives*. Ce sont des *Conjonctions*, parce qu'elles unissent d'abord deux objets, pour nier ensuite de l'un ce qu'on affirme de l'autre ; par exemple, on considère d'abord le soleil & la terre, & l'on dit ensuite que c'est ou le soleil qui tourne autour de la terre, ou bien que c'est la terre qui tourne autour du soleil. De même en certaines circonstances on regarde Pierre & Paul comme les seules personnes qui peuvent avoir fait une telle action ; les voilà donc d'abord considérés ensemble, c'est la *Conjonction* ; ensuite on les désunit, si l'on ajoûte *c'est ou Pierre ou Paul qui a fait cela*, *c'est l'un ou c'est l'autre.*

4°. CONJONCTION HYPOTHÉTIQUE. *Si*, *soit*, *pourvu que*, *à moins que*, *quand*, *sauf.* L'abbé Girard les appelle *hypothétiques*, c'est à dire, *conditionnelles*, parce qu'en effet ces *Conjonctions* énoncent une condition, une supposition ou hypothèse.

Si ; il y a *si* conditionnel, *vous deviendrez savant si vous aimez l'étude : si vous aimez l'étude*, voilà l'hypothèse ou la condition. Il y a un *si* de doute, *je ne sais si*, &c.

Il y a encore un *si* qui vient du *sic* des latins ; *il est si studieux, qu'il deviendra savant* ; ce *si* est alors adverbe, *sic*, *adeò*, à ce point tellement.

Soit, *sive* ; *soit goût*, *soit raison*, *soit caprice*, *il aime la retraite.* On peut aussi regarder *soit*, *sive*, comme une *Conjonction* alternative ou de distinction.

Sauf désigne une hypothèse, mais avec restriction.

5°. CONJONCTIONS ADVERSATIVES. Les *Conjonctions adversatives* rassemblent les idées, & font servir l'une à contrebalancer l'autre. Il y a sept *Conjonctions adversatives : mais*, *quoique*, *bien que*, *cependant*, *pourtant*, *néanmoins*, *toutefois.*

Il y a des *Conjonctions* que l'abbé Girard appelle *extensives*, parce qu'elles lient par extension de sens ; telles sont, *jusque*, *encore*, *ainsi*, *même*, *tant que*, *non plus*, *enfin.*

Il y a des adverbes de temps que l'on peut aussi regarder comme de véritables *Conjonctions* ; par exemple, *lorsque*, *quand*, *dès que*, *tandis que.* Le lien que ces mots expriment, consiste dans une correspondance de temps.

6°. D'autres marquent un motif, un but, une raison, *afin que*, *parce que*, *puisque*, *car*, *comme*, *aussi*, *attendu que*, *d'autant que.* L'abbé Girard prétend (*tome II*, *p.* 280.) qu'il faut bien distinguer *dautant que*, *Conjonction* qu'il écrit sans apostrophe, & *d'autant*, adverbe qui est toujours séparé de *que* par *plus*, *mieux*, ou *moins*, *d'autant plus que*, & qu'on écrit avec l'apostrophe. Le P. Joubert, dans son Dictionnaire, dit aussi *dautant que*, *Conjonction* ; on l'écrit, dit-il, sans apostrophe, *quia*, *quoniam.* Mais l'abbé Regnier, dans sa Grammaire, écrit *d'autant que*, *Conjonction* avec l'apostrophe, & observe que ce mot, qui autrefois étoit fort en usage, est renfermé aujourdhui au style de chancellerie & de pratique. Pour moi je crois que *d'autant que* & *d'autant mieux que* sont le même adverbe, qui de plus fait l'office de *Conjonction* dans cet exemple, que l'abbé Girard cite pour faire voir que *d'autant que est conjonction* sans apostrophe ; *on ne devoit pas si fort le louer*, *d'autant qu'il ne le méritoit pas* : n'est-il pas évident que *d'autant que* répond à *ex eo quod*, *ex eo momento secundum quod*, *ex eâ ratione secundum quam* ; & que l'on pourroit aussi dire, *d'autant mieux qu'il ne le méritoit pas ?* Dans les premières éditions de Danet on avoit écrit *dautant que* sans apostrophe, mais on a corrigé cette faute dans l'édition de 1721 ; la même faute est aussi dans Richelet. Nicot, Dictionnaire 1606, écrit toujours *d'autant que* avec l'apostrophe.

7°. On compte quatre CONJONCTIONS CONCLUSIVES, c'est à dire, qui servent à déduire une conséquence ; *donc*, *par conséquent*, *ainsi*, *partant* : mais ce dernier n'est guère d'usage que dans les comptes, où il marque un résultat.

8°. Il y a des CONJONCTIONS EXPLICATIVES, comme lorsqu'il se présente une similitude ou une conformité, *en tant que*, *savoir*, *surtout.*

Auxquelles on joint les cinq expressions suivantes qui sont des *Conjonctions* composées, *de sorte que*, *ainsi que*, *de façon que*, c'est à dire, *si bien que.*

On observe des CONJONCTIONS TRANSITIVES, qui marquent un passage ou une transition d'une chose à une autre ; *or*, *au reste*, *quant à*, *pour*, c'est à dire, *à l'egard de* ; comme quand on dit : *l'un est venu ; pour l'autre, il est demeuré.*

9°. La *Conjonction* QUE : ce mot est d'un grand usage en françois : l'abbé Girard l'appelle CONJONCTION CONDUCTIVE, parce qu'elle sert à conduire le sens à son complément : elle est toujours placée entre deux idées, dont celle qui précède en fait toujours attendre une autre pour former un sens, de manière que l'union des deux est nécessaire pour former une continuïté de sens : par exemple, *il est important que l'on soit instruit de ses devoirs.* Cette *Conjonction* est d'un grand usage dans les comparaisons ; elle conduit du terme comparé au terme qu'on prend pour

modèle ou pour exemple : *Les femmes ont autant d'intelligence que les hommes*, alors elle est comparative. Enfin la *Conjonction* QUE sert encore à marquer une restriction dans les propositions négatives : par exemple, *Il n'est mention que d'un tel prédicateur*; sur quoi il faut observer que l'on présente d'abord une négation, d'où l'on tire la chose pour la présenter dans un sens affirmatif exclusivement à tout autre : *Il n'y avoit dans cette assemblée que tel qui eût de l'esprit ; nous n'avons que peu de temps à vivre, & nous ne cherchons qu'à le perdre.* L'abbé Girard appelle alors cette *Conjonction* RESTRICTIVE.

Au fond cette *Conjonction* QUE n'est souvent autre chose que le *quod* des latins, pris dans le sens de *hoc*. Je dis que vous êtes sage, *dico quod*, c'est à dire, *dico hoc nempe*, vous êtes sage. *Que* vient aussi quelquefois de *quam* ou de *quantum* ou enfin de *quod*.

Au reste on peut se dispenser de charger sa mémoire des divers noms de chaque sorte de *Conjonction*, parce qu'indépendamment de quelque autre fonction qu'il peut avoir, il lie un mot à un autre mot, ou un sens à un autre sens, de la manière que nous l'avons expliqué d'abord : ainsi, il y a des adverbes & des prépositions qui sont aussi des *Conjonctions composées*, comme *afin que*, *parce que*, *à cause que*, &c. ce qui est bien différent du simple adverbe & de la simple préposition, qui ne font que marquer une circonstance ou une manière d'être du nom ou du verbe (*M. du Marsais.*)

CONJUGAISON, s. f. *terme de Grammaire. Conjugatio* : ce mot signifie *jonction*, *assemblage*. R. *conjungere*. La *Conjugaison* est un arrangement suivi de toutes les terminaisons d'un verbe, selon les voix, les modes, les temps, les nombres, & les personnes ; termes de Grammaire qu'il faut d'abord expliquer.

Le mot *Voix* est pris ici dans un sens figuré : on personnifie le verbe, on lui donne une voix, comme si le verbe parloit ; car les hommes pensent de toutes choses par ressemblance à eux-mêmes : ainsi, la *Voix* est comme le ton du verbe. On range toutes les terminaisons des verbes en deux classes différentes : 1°. les terminaisons, qui font connoître que le sujet de la proposition fait une action, sont dites *être de la voix active*, c'est à dire que le sujet est considéré alors comme agent ; c'est le sens actif : 2°. toutes celles qui sont destinées à indiquer que le sujet de la proposition est le terme de l'action qu'un autre fait, qu'il en est le patient, comme disent les philosophes, ces terminaisons sont dites *être de la voix passive*, c'est à dire que le verbe énonce alors un sens passif. Car il faut observer que les philosophes & les grammairiens se servent du mot *pâtir*, pour exprimer qu'un objet est le terme ou le but d'une action agréable ou désagréable qu'un autre fait, ou du sentiment qu'un autre a : *aimer ses parents*, *parents* sont le terme ou l'objet du sentiment d'*aimer*. *Amo*, j'aime, *amavi*, j'ai aimé, *amabo*, j'aimerai, sont de la *voix active* ; au lieu que *amor*, je suis aimé, *amabar*, j'étois aimé, *amabor*, je serai aimé, sont de la *voix passive*. *Amans*, celui qui aime, est de la *voix active* ; mais *amatus*, aimé, est de la *voix passive*. Ainsi, de tous les termes dont on se sert dans la *Conjugaison*, le mot *Voix* est celui qui a le plus d'étendue ; car il se dit de chaque mot, en quelque mode, temps, nombre, ou personne que ce puisse être.

Les grecs ont encore la *voix moyenne*. Les grammairiens disent que le verbe moyen a la signification active & passive, & qu'il tient une espèce de milieu entre l'actif & le passif : mais comme la langue grèque est une langue morte, peut-être ne connoît-on pas aussi-bien que l'on croit la *voix moyenne*. *Voyez* MOYEN.

Par *Modes* on entend les différentes manières d'exprimer l'action. Il y a quatre principaux modes, l'indicatif, le subjonctif, l'impératif, & l'infinitif, auxquels en certaines langues on ajoûte l'optatif.

L'indicatif énonce l'action d'une manière absolue, comme *j'aime*, *j'ai aimé*, *j'avois aimé*, *j'aimerai* ; c'est le seul mode qui forme des propositions, c'est à dire, qui énonce des jugements ; les autres modes ne font que des énonciations. *Voyez* ce que nous disons à ce sujet *au mot* CONSTRUCTION, où nous faisons voir la différence qu'il y a entre une proposition & une simple énonciation.

Le subjonctif exprime l'action d'une manière dépendante, subordonnée, incertaine, conditionnelle, en un mot d'une manière qui n'est pas absolue, & qui suppose toujours un indicatif : *quand j'aimerois*, *afin que j'aimasse* ; ce qui ne dit pas *que j'aime*, ni *que j'aye aimé*.

L'optatif, que quelques grammairiens ajoûtent aux modes que nous avons nommés, exprime l'action avec la forme de désir & de souhait : *plût à Dieu qu'il vienne*. Les grecs ont des terminaisons particulières pour l'optatif : les latins n'en ont point ; mais quand ils veulent énoncer le sens de l'optatif, ils empruntent les terminaisons du subjonctif, auxquelles ils ajoûtent la particule de désir *utinam*, plût à Dieu que. Dans les langues où l'optatif n'a point de terminaisons qui lui soient propres, il est inutile d'en faire un mode séparé du subjonctif.

L'impératif marque l'action avec la forme de commandement, ou d'exhortation, ou de prière ; *prens*, *viens*, *va donc*.

L'infinitif énonce l'action dans un sens abstrait, & n'en fait par lui-même aucune application singulière & adaptée à un sujet ; *aimer*, *donner*, *venir* : ainsi, il a besoin, comme les prépositions, les adjectifs, *&c.* d'être joint à quelque autre mot, afin qu'il puisse faire un sens singulier & adapté.

A l'égard des temps, il faut observer que toute action est relative à un temps, puisqu'elle se passe dans le temps. Ces rapports de l'action au temps sont marqués en quelques langues par des particules ajoutées au verbe. Ces particules sont les si-

gnes du temps; mais il eſt plus ordinaire que les temps ſoient déſignés par des terminaiſons particulières, au moins dans les temps ſimples: tel eſt l'uſage en grec, en latin, en françois, *&c.*

Il y a trois temps principaux; 1°. le préſent, comme *amo*, j'aime; 2°. le paſſé ou prétérit, comme *amavi*, j'ai aimé; 4°. l'avenir ou futur, comme *amabo*, j'aimerai.

Ces trois temps ſont des temps ſimples & abſolus, auxquels on ajoûte les temps relatifs & combinés, comme *je liſois quand vous êtes venu*, &c. *Voyez* TEMPS, *terme de Grammaire.*

Les *nombres*. Ce mot, *en termes de Grammaire*, ſe dit de la propriété qu'ont les terminaiſons des noms & celles des verbes, de marquer ſi le mot doit être entendu d'une ſeule perſonne, ou ſi l'on doit l'entendre de pluſieurs. *Amo*, *amas*, *amat*, j'aime, tu aimes, il aime; chacun de ces trois mots eſt au ſingulier: *amamus*, *amatis*, *amant*, nous aimons, vous aimez, ils aiment; ces trois derniers mots ſont au pluriel, du moins ſelon leur première deſtination; car dans l'uſage ordinaire on les employe auſſi au ſingulier: c'eſt ce qu'un de nos grammairiens appelle *le ſingulier de politeſſe.* Il y a auſſi un ſingulier d'autorité ou d'emphaſe, *nous voulons*, *nous ordonnons.*

A ces deux nombres, les grecs en ajoûtent encore un troiſième, qu'ils appellent *Duel*: les terminaiſons du duel ſont deſtinées à marquer qu'on ne parle que de deux.

Enfin il faut ſavoir ce qu'on entend par les *perſonnes grammaticales;* & pour cela il faut obſerver que tous les objets qui peuvent faire la matière du diſcours ſont 1°. ou la perſonne qui parle d'elle-même; *amo*, j'aime.

2°. Ou la perſonne à qui l'on adreſſe la parole; *amas*, vous aimez.

3°. Ou enfin quelqu'autre objet qui n'eſt ni la perſonne qui parle, ni celle à qui l'on parle; *rex amat populum*, le roi aime le peuple.

Cette conſidération des mots ſelon quelqu'une de ces trois vûes de l'eſprit, a donné lieu aux grammairiens de faire un uſage particulier du mot de *Perſonne* par rapport au diſcours.

Ils appellent *première perſonne* celle qui parle, parce que c'eſt d'elle que vient le diſcours.

La perſonne à qui le diſcours s'adreſſe eſt appelée la *ſeconde perſonne.*

Enfin la *troiſième perſonne*, c'eſt tout ce qui eſt conſidéré comme étant l'objet dont la première perſonne parle à la ſeconde. *Voyez* PERSONNE.

Voyez combien de ſortes de vûes de l'eſprit ſont énoncées en même temps par une ſeule terminaiſon ajoutée aux lettres radicales du verbe: par exemple, dans *amare*, ces deux lettres *am*, ſont les radicales ou immuables: ſi à ces deux lettres j'ajoûte *o*, je forme *amo.* Or en diſant *amo*, je fais connoître que je juge de moi, que je m'attribue le ſentiment d'aimer; je marque donc en même temps la voix, le mode, le temps, le nombre, la perſonne.

Je fais ici en paſſant cette obſervation, pour faire voir qu'outre la propriété de marquer la voix, le mode, la perſonne, *&c.* & outre la valeur particulière de chaque verbe, qui énonce ou l'eſſence, ou l'exiſtence, ou quelque action, ou quelque ſentiment, *&c.* le verbe marque encore l'action de l'eſprit qui applique cette valeur à un ſujet, ſoit dans les propoſitions, ſoit dans les ſimples énonciations, & c'eſt ce qui diſtingue le verbe des autres mots, qui ne ſont que de ſimples dénominations. Mais revenons au mot *Conjugaiſon.*

On peut auſſi regarder ce mot comme un terme métaphorique tiré de l'action d'atteler les animaux ſous le joug, au même char & à la même charrue; ce qui emporte toujours l'idée d'aſſemblage, de liaiſon, & de jonction. Les anciens grammairiens ſe ſont ſervi indifferemment du mot de *Conjugaiſon*, & de celui de *Déclinaiſon*, ſoit en parlant d'un verbe, ſoit en parlant d'un nom: mais aujourdhui on employe *Declinatio* & *Declinare*, quand il s'agit des noms; & on ſe ſert de *Conjugatio* & de *Conjugare*, quand il eſt queſtion des verbes.

Les grammairiens de chaque langue ont obſervé qu'il y avoit des verbes qui énonçoient les modes, les temps, les nombres, & les perſonnes, par certaines terminaiſons, & que d'autre verbes de la même langue avoient des terminaiſons toutes différentes, pour marquer les mêmes modes, les mêmes temps, les mêmes nombres, & les mêmes perſonnes: alors les grammairiens ont fait autant de claſſes différentes de ces verbes, qu'il y a de variétés entre leurs terminaiſons, qui, malgré leurs différences, ont cependant une égale deſtination par rapport au temps, au nombre, & à la perſonne. Par exemple, *amo, amavi, amatum, amare;* j'aime j'ai aimé, aimé, aimer; *moneo*, *monui*, *monitum*, *monere*, avertir; *lego*, *legi*, *lectum*, *legere*, lire; *audio*, *audivi*, *auditum*, *audire*, entendre. Ces quatre ſortes de terminaiſons différentes entre elles, énoncent également des vûes de l'eſprit de même eſpèce: *amavi*, j'ai aimé; *monui*, j'ai averti; *legi*, j'ai lû; *audivi*, j'ai entendu: vous voyez que ces différentes terminaiſons marquent également la première perſonne au ſingulier & au temps paſſé de l'indicatif; il n'y a de différence que dans l'action que l'on attribue à chacune de ces premières perſonnes, & cette action eſt marquée par les lettres radicales du verbe, *am*, *mon*, *leg*, *aud.*

Parmi les verbes latins, les uns ont leurs terminaiſons ſemblables à celles d'*amo*, les autres à celles de *moneo*, d'autres à celles de *lego*, & d'autres à celles d'*audio.* Ce ſont ces claſſes différentes que les grammairiens ont appelées *Conjugaiſons.* Ils ont donné un paradigme, *παράδειγμα*, *exemplar*, c'eſt à dire, un modèle à chacune de ces différentes claſſes: ainſi, *Amare* eſt le paradigme de *vocare*, de *nunciare*, & de tous les autres verbes terminés en *are*; c'eſt la première *Conjugaiſon.*

Monere doit être le paradigme de la ſeconde *Conjugaiſon*, ſelon les rudiments de la Méthode de

P. R. à cauſe de ſon ſupin *monitum* ; parce qu'en effet, il y a dans cette *Conjugaiſon* un plus grand nombre de verbes qui ont leur ſupin terminé en *itum* , qu'il n'y en a qui le terminent , comme *doctum*.

Legere eſt le paradigme de la troiſième *Conjugaiſon ;* & enfin *Audire* l'eſt de la quatrième.

A ces quatre *Conjugaiſons* des verbes latins, quelques grammairiens pratiques en ajoûtent une cinquième qu'ils appellent *mixte*, parce qu'elle eſt compoſée de la troiſième & de la quatrième ; c'eſt celle des verbes en *ere* , *io* ; ils lui donnent *Accipere* , *accipio* pour paradigme : il y a en effet dans ces verbes des terminaiſons qui ſuivent *legere* , & d'autres *audire*. On dit *audior* , *audiris* , au lieu qu'on dit *accipior* , *acciperis* , comme *legeris* , & l'on dit, *accipiuntur* , comme *audiuntur* , &c.

Ceux des verbes latins qui ſuivent quelqu'un de ces paradigmes ſont dits être réguliers , & ceux qui ont des terminaiſons particulières, ſont appelés *anomaux*, c'eſt à dire , *irréguliers (R. α privatif, & νομὸς, règle.)* comme *fero* , *fers* , *fert ; volo* , *vis* , *vult* , &c. on en fait des liſtes particulières dans les rudiments ; d'autres ſont ſeulement *défectifs* , c'eſt à dire qu'ils manquent ou de prétérit, ou de ſupin , ou de quelque mode, ou de quelque temps, ou de quelque perſonne , comme *oportet* , *pœnitet* , *pluit*, &c.

Un très-grand nombre de verbes s'écartent de leur paradigme , ou à leur prétérit , ou à leur ſupin ; mais ils conſervent toujours l'analogie latine ; par exemple *ſonare* fait au prétérit *ſonui* , plus tôt que *ſonavi ; dare* fait *dedi* , & non pas *davi* , &c. On ſe contente d'obſerver ces différences , ſans pour cela regarder ces verbes comme des verbes anomaux. Au reſte ces irrégularités apparentes viennent de ce que les grammairiens n'ont pas rapporté ces prétérits à leur véritable origine ; car *ſonui* vient de *ſonere* , de la troiſième *Conjugaiſon*, & non de *ſonare* : *dedi* eſt une ſyncope de *dedidi*, prétérit de *dedere*. *Tuli* , *latum* , ne viennent point de *fero*. *Tuli* qu'on prononçoit *touli*, vient de *tollo ; ſuſtuli* vient de *ſuſtulo ;* & *latum* vient *de τλάω* par ſyncope de *ταλάω ſuffero* , *ſuſtineo*.

L'auteur de *Novitius* dit que *latum* vient du prétendu verbe inuſité , *lare* , *lo* , mais il n'en rapporte aucune autorité. *Voyez* Voſſius, *de Art. gramm.* tom. II. pag. 150.

C'eſt ainſi que *fui* ne vient pas du verbe *ſum* : nous avons de pareilles pratiques en françois : *je vais* , *j'ai été*, *j'irai*, ne viennent point d'*aller*. Le premier vient de *vadere* , le ſecond de l'italien *ſtato* , & le troiſième du latin *ire*.

S'il eût été poſſible que les langues euſſent été le réſultat d'une aſſemblée générale de la nation , & qu'après bien des diſcuſſions & des raiſonnements , les philoſophes y euſſent été écoutés & euſſent eu voix délibérative ; il eſt vraiſemblable qu'il y auroit eu plus d'uniformité dans les langues : il n'y auroit eu , par exemple , qu'une ſeule *Conjugaiſon* & un ſeul paradigme , pour tous les verbes d'une langue. Mais comme les langues n'ont été formées que par une ſorte de Métaphyſique d'inſtinct & de ſentiment, s'il eſt permis de parler ainſi ; il n'eſt pas étonnant qu'on n'y trouve pas une analogie bien exacte , & qu'il y ait des irrégularités : par exemple , nous déſignons la même vûe de l'eſprit par plus d'une manière, ſoit que la nature des lettres radicales qui forment le mot amène cette différence , ou par la ſeule raiſon du caprice & d'un Uſage aveugle ; ainſi , nous marquons la première perſonne au ſingulier , quand nous diſons *j'aime ;* nous déſignons auſſi cette première perſonne en diſant *je finis* , ou bien *je reçois*, ou *je prens* , &c. Ce ſont ces différentes ſortes de terminaiſons auxquelles les verbes ſont aſſujettis dans une langue , qui font les différentes *Conjugaiſons*, comme nous l'avons déja obſervé. Il y a des langues où les différentes vûes de l'eſprit ſont marquées par des particules , dont les unes précèdent & d'autres ſuivent les radicales: qu'importe comment, pourvu que les vûes de l'eſprit ſoient diſtinguées avec netteté, & que l'on apprenne par uſage à connoitre les ſignes de ces diſtinctions.

Parmi les auteurs qui ont compoſé des Grammaires pour la langue hébraïque , les uns comptent ſept *Conjugaiſons*, d'autres huit : Maſclef n'en veut que cinq, & il ajoûte qu'à parler exactement ces cinq devroient être réduites à trois. *Quinque illæ*, *accuratè loquendo* , *ad tres eſſent reducendæ. Gramm. hebraïc. ch. jv. n. 4. p. 79. édit. 2.*

Nous nous contenterons d'obſerver ici que les verbes hébreux ont voix active & voix paſſive. Ils ont deux nombres, le ſingulier & le pluriel; ils ont trois perſonnes , & en *conjuguant* on commence par la troiſième perſonne , parce que les deux autres ſont formées de celle - là par l'addition de quelques lettres.

En hébreu , les verbes ont trois genres comme les noms , le genre maſculin, le féminin , & le genre commun ; enſorte que l'on connoît par la terminaiſon du verbe , ſi l'on parle d'un nom maſculin , ou d'un nom féminin : mais dans tous les temps la première perſonne eſt toujours du genre commun. Au reſte les hébreux n'ont point de genre neutre ; mais lorſque la même terminaiſon ſert également pour le maſculin ou pour le féminin , on dit que le mot eſt du genre commun : c'eſt ainſi que l'on dit en latin , *hic adoleſcens* , ce jeune homme , & *hæc adoleſcens*, cette jeune fille ; *civis bonus* , bon citoyen , & *civis bona* bonne citoyenne ; & c'eſt ainſi que nous diſons , *ſage* , *utile* , *fidèle* , tant au maſculin qu'au féminin : on pourroit dire auſſi que dans les autres langues , telles que le grec, le latin , le françois , *&c.* toutes les terminaiſons des verbes dans les temps énoncés par un ſeul mot ſont du genre commun ; ce qui ne ſignifieroit autre choſe ſinon qu'on ſe ſert également de chacune de ces terminaiſons , ſoit qu'on parle d'un nom maſculin ou d'un nom féminin.

Les grecs ont trois eſpèces des verbes par rapport à la *Conjugaiſon*; chaque verbe eſt rapporté à ſon eſpèce ſuivant la terminaiſon du *théme*. On appelle *théme*, en terme de Grammaire grèque, la première perſonne du préſent de l'indicatif. Ce mot vient de τίθημι, *pono*, parce que c'eſt de cette première perſonne que l'on forme les autres temps; ainſi, l'on poſe d'abord, pour ainſi dire, ce préſent, afin de parvenir aux formations régulières des autres temps.

La première eſpèce de *Conjugaiſon* eſt celle des verbes que l'on appelle *barytons*, de βαρύς, *grave*, & de τόνος, *ton*, *accent*, parce que ces verbes étoient prononcés avec l'accent grave ſur la dernière ſyllabe; & quoiqu'aujourdhui cet accent ne ſe marque point, on les appelle pourtant toujours *barytons*: τείνω, *tendo*, τύπτω, *verbero*, ſont des verbes *barytons*.

2. La ſeconde ſorte de *Conjugaiſon* eſt celle des verbes *circonflexes*: ce ſont des verbes barytons qui ſouffrent contraction en quelques-unes de leurs terminaiſons, & alors ils ſont marqués d'un accent circonflexe; par exemple, ἀγαπάω, *amo*, eſt le baryton, & ἀγαπῶ, le *circonflexe*.

Les baryrons & les circonflexes ſont également terminés en ω à la première perſonne du préſent de l'indicatif.

3. La troiſième eſpèce de verbes grecs, eſt celle des verbes en μι, parce qu'en effet ils ſont terminés en μι; εἰμι, *ſum*.

Il y a ſix *Conjugaiſons* des verbes barytons; elles ne ſont diſtinguées entre elles que par les lettres qui précèdent la terminaiſon.

On diſtingue trois *Conjugaiſons* de verbes circonflexes: la première eſt des barytons en εω; la ſeconde, de ceux en αω; & la troiſième, de ceux en οω: ces trois ſortes de verbes deviennent circonflexes par la contraction en ῶ.

On diſtingue quatre *Conjugaiſons* des verbes en μι; & ces quatre jointes à celles des verbes barytons & à celles des circonflexes, cela fait treize *Conjugaiſons* dans les verbes grecs.

Tel eſt le ſyſtême commun des grammairiens; mais la Méthode de P. R. réduit ces treize *Conjugaiſons* à deux. L'une des verbes en ω qu'elle diviſe en deux eſpèces: 1. celle des verbes qui ſe *conjuguent* ſans contraction, & ce ſont les barytons; 2. celle de ceux qui ſont *conjugués* avec contraction, & alors ils ſont appelés circonflexes. L'autre *Conjugaiſon* des verbes grecs eſt celle des verbes en μι.

Il y a quatre obſervations à faire pour bien *conjuguer* les verbes grecs: 1. Il faut obſerver la terminaiſon. Cette terminaiſon eſt marquée, ou par une ſimple lettre, ou par plus d'une lettre.

2. La figurative, c'eſt à dire, la lettre qui précède la terminaiſon: on l'appelle auſſi *caractériſtique* ou *lettre de marque*. On doit faire une attention particulière à cette lettre, 1. au préſent, 2. au prétérit parfait, & 3. au futur de l'indicatif actif; parce que c'eſt de ces trois temps que les autres ſont formés. La ſubdiviſion des *Conjugaiſons*, & la diſtinction des temps des verbes, ſe tire de cette *figurative* ou *caractériſtique*.

3. La voyelle, ou la diphthongue qui précède la terminaiſon.

4. Enfin, il faut obſerver l'augment. Les lettres que l'on ajoûte avant la première ſyllabe du thême du verbe, ou le changement qui ſe fait au commencement du verbe, lorſqu'on change une brève en une longue, eſt ce qu'on appelle *Augment*; ainſi, il y a deux ſortes d'augment. 1. L'augment ſyllabique ſe fait en certains temps des verbes qui commencent par une conſonne: par exemple, τύπτω, *verbero*, eſt le thême ſans augment; mais dans ἔτυπτον, *verberabam*, ἐ eſt l'augment ſyllabique, qui ajoûte une ſyllabe de plus à τύπτω.

2. L'augment temporel ſe fait dans les verbes qui commencent par une voyelle brève, que l'on change en une longue: par exemple, ἐρύω, *traho*, ἤρυον, *trahebam*.

Ainſi, non ſeulement les verbes grecs ont des terminaiſons différentes, comme les verbes latins; mais de plus ils ont l'augment, qui ſe fait en certains temps & au commencement du mot.

Voilà une première différence entre les verbes grecs & les verbes latins. *Voyez* Augment.

2. Les grecs ont un mode de plus; c'eſt l'optatif, qui en grec a des terminaiſons particulières, différentes de celles du ſubjonctif: ce qui n'eſt pas en latin.

3. Les verbes grecs ont le duel, au lieu qu'en latin ce nombre eſt confondu avec le pluriel. Les grecs ont un plus grand nombre de temps; ils ont deux aoriſtes, deux futurs, & un paulo-poſt futur dans le ſens paſſif, à quoi les latins ſuppléent par des adverbes.

4. Enfin les grecs n'ont ni ſupins ni gérondifs proprement dits; mais ils en ſont bien dédommagés par les différentes terminaiſons de l'infinitif, & par les différents participes. Il y a un infinitif pour le temps préſent, un autre pour un futur premier, un autre pour le futur ſecond, un pour le premier aôriſte, un pour le ſecond, un pour le prétérit parfait; enfin il y en a un pour le paulo-poſt-futur; & de plus il y a autant de participes particuliers pour chacun de ces temps-là.

Dans la langue allemande, tous les verbes ſont terminés en *en* à l'infinitif, ſi vous en exceptez *ſeyn*, être, dont l'*e* ſe confond avec l'*y*. Cette uniformité de terminaiſon des verbes à l'infinitif, a fait dire aux grammairiens, qu'il n'y avoit qu'une ſeule *Conjugaiſon* en allemand; ainſi, il ſuffit de bien ſavoir le paradigme ou modèle ſur lequel on *conjugue* à la voix active tous les verbes réguliers, & ce paradigme, c'eſt *lieben*, aimer; car telle eſt la deſtination des verbes qui expriment ce ſentiment, de ſervir de paradigme en preſque toutes les langues: on doit enſuite avoir des liſtes de tous les irréguliers.

J'ai dit que *lieben* étoit le modèle des verbes à la voix active ; car les allemands n'ont point de verbes passifs en un seul mot : tel est aussi notre usage, & celui de nos voisins : on se sert d'un verbe auxiliaire auquel on joint le supin qui est indéclinable, ou le participe qui se décline.

Les allemands ont trois verbes auxiliaires, *haben*, avoir; *seyn*, être; *werden*, devenir. Ce dernier sert à former le futur de tous les verbes actifs, il sert aussi à former tous les temps des verbes passifs, conjointement avec le participe du verbe : sur quoi il faut observer qu'en allemand, ce participe ne change jamais, ni pour la différence des genres, ni pour celle des nombres; il garde toujours la même terminaison.

A l'égard de l'anglois, la manière de *conjuguer* les verbes de cette langue n'est point analogue à celle des autres langues : je ne sais si elle est aussi facile qu'on le dit pour un étranger qui ne se contente pas d'une simple routine, & qui veut avoir une connoissance raisonnée de cette manière de *conjuguer*. Wallis, qui étoit anglois, dit que comme les verbes anglois ne varient point leur terminaison, la *Conjugaison* qui fait, dit-il, une si grande difficulté dans les autres langues, est dans la sienne une affaire très aisée, qu'on en vient fort aisément à bout, avec le secours de quelques mots ou verbes auxiliaires. *Verborum flexio seu* Conjugatio, *quæ in reliquis linguis maximam sortitur difficultatem, apud anglos levissimo negotio peragitur.. verborum aliquot auxiliarium adjumento ferè totum opus perficitur.* Wallis *gramm. ling. ang. cap. viij. de verbo.* C'est à ceux qui étudient cette langue à décider cette question par eux-mêmes.

Chaque verbe anglois semble faire une classe à part : la particule prépositive *to*, est comme une espèce d'article destiné à marquer l'infinitif; de sorte qu'un nom substantif devient verbe, s'il est précédé de cette particule : par exemple, *murder*, veut dire *meurtre*, *homicide* ; mais *to murder*, signifie *tuer; lift*, effort; *to lift ;* enlever : *love*, amour, amitié, affection ; *to love*, aimer, *&c.* Ces noms substantifs qui deviennent ainsi verbes, sont la cause de la grande différence qui se trouve dans la terminaison des infinitifs : on peut observer presque autant de terminaisons différentes à l'infinitif, qu'il y a de de lettres à l'alphabet, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, &c. *to flea*, écorcher; *to rob*, voler, dérober ; *to find*, trouver ; *to love*, aimer ; *to quaff*, boire à longs traits ; *to jog*, secouer, pousser ; to *cath*, prendre, saisir ; *to thank*, remercier ; *to call*, appeler ; *to lam*, battre, frapper ; *to run*, courir; *to help*, aider; *to wear*, porter *; to toss*, agiter ; *to rest*, se reposer; *to know*, savoir; *to box*, battre à coups de poing; *to marry*, marier, se marier.

Ces infinitifs ne se *conjuguent* pas par des changements de terminaison, comme les verbes des autres langues : la terminaison de ces infinitifs ne change que très-rarement. Ils ont deux participes; un participe présent toujours terminé en *ing*, *having*, ayant, *being*, étant ; & un participe passé terminé ordinairement en *ed* ou'*d*, *loved*, aimé *:* mais ces participes n'ont guère d'analogie avec les nôtres; ils sont indéclinables, & sont plus tôt des noms verbaux qui se prennent tantôt substantivement & tantôt adjectivement : ils énoncent l'action dans un sens abstrait ; par exemple *your marrying* signifie *votre marier*, l'action de vous marier plus tôt que *votre mariant. Coming* est le participe de *to come*, arriver, & signifie *l'action d'arriver*, *de venir*, ce que notre participe *arrivant* ne rend point. Les anglois disent *his coming*, son arrivée, sa venue, son action d'arriver ; & l'idée qu'ils ont alors dans l'esprit, n'a pas la même force que celle de la pensée que nous avons quand nous disons *venant*, *arrivant.* C'est de la différence du tour de l'imagination, ou de la différente manière dont l'esprit est affecté, que l'on doit tirer la différence des idiotismes & du génie des langues.

C'est avec l'infinitif & avec les deux noms verbaux ou participes dont nous venons de parler, que l'on *conjugue* les verbes anglois, par le secours de certains mots & de quelques verbes auxiliaires. Ces verbes sont proprement les seuls verbes. Ces auxiliaires sont *to have*, avoir; *to be*, être ; *to do*, faire, & quelques autres. Les personnes se marquent par les pronoms personnels *i* : je; *thou*, tu; *he*, il ; *she*, elle : & au pluriel *we*, nous; *ye*, vous; *they*, ils ou elles, sans que cette différence des pronoms apporte quelque changement dans la terminaison du nom verbal que l'on regarde communément comme verbe.

Les Grammaires que l'on a faites jusqu'ici pour apprendre l'anglois, du moins celles dont j'ai eu connoissance, ne m'ont pas paru propres pour nous donner une idée juste de la manière de *conjuguer* des anglois. On rend l'anglois par un équivalent françois, qui ne donne pas l'idée juste du tour littéral anglois ; ce qui est pourtant le point que cherchent ceux qui veulent apprendre une langue étrangère : par exemple, *i do dine*, on traduit je dîne ; *thou dost dine*, tu dines ; *he doës dine*, il dine : *i*, marque la première personne ; *do*, veut dire *faire ;* & *dîne*, diner : il faudroit donc traduire, *je* ou *moi fais dîner*, *tu fais dîner*, *il* ou *lui fait dîner.* Et de même *there is*, on traduit au singulier, *il y a ; there*, est un adverbe qui veut dire *là*, & *is* est la troisième personne du singulier du présent du verbe irrégulier *to be*, être, & *are* sert pour les trois personnes du pluriel ; ainsi, il falloit traduire *there is*, là est, & *there are*, là sont, & observer que nous disons en françois, *il y a.*

Le sens passif s'exprime en anglois, comme en allemand & en françois, par le verbe substantif, avec le participe du verbe dont il s'agit, *i am loved*, je suis aimé.

Pour se familiariser avec la langue angloise, on doit lire souvent les listes des verbes irréguliers qui

se trouvent dans les Grammaires, & regarder chaque mot d'un verbe comme un mot particulier, qui a une signification propre : par exemple, *i am*, je suis; *thou art*, tu es; *he is*, il est; *we are*, nous sommes; *ye are*, vous êtes; *they are*, ils sont, &c. Je regarde chacun de ces mots-là avec la signification particulière, & non comme venant d'un même verbe. *Am*, signifie *suis* comme *sun* signifie *soleil*, ainsi des autres.

Les espagnols ont trois *Conjugaisons*, qu'ils distinguent par la terminaison de l'infinitif. Les verbes dont l'infinitif est terminé en *ar*, sont la première *Conjugaison*: ceux de la seconde se terminent en *er :* enfin ceux de la troisième, en *ir*.

Ils ont quatre auxiliaires, *haver*, *tener*, *ser*, & *estar*. Les deux premiers servent à *conjuguer* les verbes actifs, les neutres, & les réciproques : *ser* & *estar* sont destinés pour la *Conjugaison* des verbes passifs.

La manière de *conjuguer* des espagnols, est plus analogue que la nôtre à la manière des latins. Leurs verbes ne sont précédés des pronoms personnels, que dans les cas où ces pronoms seroient exprimés en latin par la raison de l'énergie ou de l'opposition. Cette suppression des pronoms vient de ce que les terminaisons espagnoles font assez connoître les personnes.

I. CONJUGAISON.	II. CONJUGAISON.	III. CONJUGAISON.
Amar, ... aimer.	*Comer*, ... manger.	*Subir*, ... monter.
INDICATIF PRÉSENT.	INDICATIF PRÉSENT.	INDICATIF PRÉSENT.
Singulier.	*Singulier.*	*Singulier.*
Amo, ... j'aime	*Como*, ... je mange	*Subo*, ... je monte.
Amas, ... tu aimes.	*Comes*, ... tu manges.	*Subes*, ... tu montes.
Ama, ... il aime.	*Come*, ... il mange.	*Sube*, ... il monte.
Pluriel.	*Pluriel.*	*Pluriel.*
Amamos, nous aimons.	*Comemos*, nous mangeons.	*Subimos*, . nous montons.
Amais, ... vous aimez.	*Comeis*, .. vous mangez.	*Subis*, ... vous montez.
Aman, ... ils aiment.	*Comen*, ... ils mangent.	*Suben*, ... ils montent.

Ce n'est pas ici le lieu de suivre toute la *Conjugaison*, ce détail ne convient qu'aux Grammaires particulières; je n'ai voulu que donner ici une ideé du génie de chacune des langues dont je parle par rapport à la *Conjugaison*.

Les italiens, dont tous les mots, si l'on en excepte quelques prépositions ou monosyllabes, finissent par une voyelle, n'ont que trois *Conjugaisons*, comme les espagnols. La première est en *are*, la seconde en *ēre* long ou en *ĕre* bref, & la troisième en *ire*.

On doit avoir des listes particulières de toutes les terminaisons de chaque *Conjugaison* régulière, rangées par modes, temps, nombres, & personnes; en sorte qu'en mettant les lettres radicales devant les terminaisons, on *conjugue* facilement tout verbe régulier. On a ensuite des listes pour les irréguliers, sur quoi l'on peut consulter la Méthode italienne de Vénéroni, *in*-4°. 1688

A l'égard du françois, il faut d'abord observer que tous nos verbes sont terminés à l'infinitif ou en *er*, ou en *ir*, ou en *oir*, ou en *re*; ainsi, ce seul mot technique *er-ir-oir-re*, énonce par chacune de ces syllabes chacune de nos quatre *Conjugaisons* générales.

Ces quatre *Conjugaisons* générales sont ensuite subdivisées en d'autres à cause des voyelles, ou des diphtongues, ou des consonnes qui précèdent la terminaison générale : par exemple, *er* est une terminaison générale; mais si *er* est précédé du son mouillé foible, comme dans *envo-yer*, *ennu-yer*, ce son apporte quelques différences dans la *Conjugaison*; il en est de même dans *re*, ces deux lettres sont quelquefois précédées de consonnes, comme dans *vaincre*, *rendre*, *battre*, &c.

Je crois que, plus tôt que de fatiguer l'esprit & la mémoire de règles, il vaut mieux donner un paradigme de chacune de ces quatre *Conjugaisons* générales, & mettre ensuite au dessous une liste alphabétique des verbes que l'Usage a exceptés de la règle.

Je crois aussi que l'on peut s'épargner la peine de se fatiguer après les observations que les grammairiens ont faites sur les formations des temps; la seule inspection du paradigme donne lieu à chacun de faire ses remarques sur ce point.

D'ailleurs les grammairiens ne s'accordent point sur ces formations. Les uns commencent par l'infinitif : il y en a qui tirent les formations de la première personne du présent de l'indicatif; d'autres, de la seconde, *&c.* l'essenciel est de bien connoître la signification, l'usage, & le service d'un mot. Amusez-vous ensuite tant qu'il vous plaira à observer les rapports de filiation ou de paternité que ce mot peut avoir avec d'autres. Nous croyons pouvoir nous dispenser ici de ce détail, que l'on trouvera dans les Grammaires françoises. (*M.* DU *MARSAIS.*)

CONNEXION, CONNEXITÉ, *Synonymes.* Termes qui énoncent également la liaison de

plusieurs objets. Le premier désigne la liaison intellectuelle des objets de notre méditation ; le second, la liaison que les qualités existantes dans les objets, indépendamment de nos réflexions, constituent entre ces objets. Ainsi, il y aura *Connexion* entre des abstraits ; & *Connexité* entre des concrets : les qualités & les rapports qui font la *Connexité*, seront les fondements de la *Connexion* ; sans quoi notre entendement mettroit dans les choses ce qui n'y est pas : vice opposé à la bonne dialectique (*M.* Diderot.)

(N.) CONNOTATIF, IVE, adj. Qui sert à marquer avec, en même temps. L'usage de ce mot pourroit être très-utile dans le langage grammatical, pour y distinguer nettement des espèces les unes des autres.

1°. Je distingue les articles en deux espèces générales : l'article indicatif, *le*, *la*, *les*, parce qu'il indique seulement que le nom appellatif doit s'entendre des individus ; & les articles *connotatifs*, parce qu'outre l'indication générale des individus, ils marquent en même temps quelque point de vûe particulier, qui détermine avec plus ou moins de précision la quotité des individus. (*Voyez* Article.)

2°. On distingue le verbe en substantif & adjectif ; je crois ces dénominations fautives à cet égard, parce que relativement au nom, elles sont prises dans un sens très-différent : les grammairiens disent qu'on ajoûte le nom adjectif au nom substantif, & que c'est de là que vient la dénomination d'*Adjectif* ; mais on n'ajoûte pas de même au verbe substantif celui qu'on appelle adjectif, puisqu'il renferme déja ce verbe substantif. Voilà pourquoi j'aimerois mieux qu'on distinguât le verbe en substantif & *connotatif* ; parce que celui-ci, outre le sens du verbe substantif *être*, marque en même temps un attribut déterminé compris dans sa signification. *Voyez* Verbe. (*M. Beauzée.*)

CONSEIL, AVIS, AVERTISSEMENT, (*Synonymes.*)

Ces termes désignent en général l'action d'instruire quelqu'un d'une chose qu'il lui importe de faire ou de savoir actuellement, eu égard aux circonstances. On donne le *Conseil* d'agir, on donne *Avis* qu'on a agi, on *Avertit* qu'on agira. L'ami donne des *Conseils* à son ami ; & le supérieur, des *Avis* à son inférieur : la punition d'une faute est un *Avertissement* de n'y plus retomber. On prend *Conseil* de soi-même, on reçoit une lettre d'*Avis*, on obéit à un *Avertissement* de payer. On vous *conseille* de tendre un piège à quelqu'un ; on vous donne *Avis* que d'autres vous en ont tendu ; on vous *avertit* de vous tenir sur vos gardes. Le roi tient *Conseil* avec ses ministres, il les fait *avertir* de s'y trouver, chacun y dit son *Avis*. On dit un homme de bon *Conseil*, un *Conseil* de père, un *Avis* de parents, un *Avis* au Public, l'*Avertissement* d'un ouvrage. L'*Avis* & l'*Avertissement* importent quelquefois à celui qui les donne, le *Conseil* importe toujours à celui qui le reçoit. *Voyez* Avertissement, Avis, Conseil. *Syn.* (*M.* d'Alembert.)

(N.) CONSEILLER D'HONNEUR, CONSEILLER, HONORAIRE. *Synonymes.*

Le *Conseiller d'honneur* est un Conseiller en titre, à la place duquel est attachée cette qualification : le *Conseiller honoraire* est un Conseiller qui, après avoir rempli quelque temps cette charge, a obtenu des lettres de vétérance, & qui conserve les principaux honneurs sans être tenu d'en remplir les fonctions.

Un *Conseiller d'honneur* est en exercice ; un *Conseiller honoraire* n'y est plus.

On distingue aussi, à peu près par les mêmes différences, un *Chanoine d'honneur* & un *Chanoine honoraire* ; d'autres places peuvent de même admettre cette distinction. (*M. Beauzée.*)

CONSENTEMENT, PERMISSION, AGRÉMENT. *Synonymes.*

Termes relatifs à la conduite que nous avons à tenir dans la plupart des actions de la vie, où nous ne sommes pas entièrement libres, & où l'évènement dépend en partie de nous, en partie de la volonté des autres. (*M. Diderot.*)

Le *Consentement* se demande aux personnes intéressées dans l'affaire. La *Permission* se donne par les supérieurs qui ont droit de régler la conduite ou de disposer des occupations. Il faut avoir l'*Agrément* de ceux qui ont quelque autorité ou quelque inspection sur la chose dont il s'agit.

Nul contrat sans le *Consentement* des parties. Les moines ne peuvent sortir de leur couvent sans *Permission*. On n'aquiert point de charge à la Cour sans l'*Agrément* du roi.

On se fait quelquefois prier de donner son *Consentement* à une chose qu'on désire beaucoup. Tel supérieur refuse des *Permissions*, qui prend pour lui des licences peu décentes. L'*Agrément* du prince devient difficile à obtenir vis à vis d'un concurrent protégé. (*L'abbé* Girard.)

(N.) CONSENTIR, AQUIESCER, ADHÉRER, TOMBER D'ACCORD. *Synonymes.*

Nous *consentons* à ce que les autres veulent, en l'agréant & en le permettant. Nous *aquiesçons* à ce qu'on nous propose, en l'acceptant & en nous y conformant. Nous *adhérons* à ce qui est fait & conclu par d'autres, en l'autorisant & en nous y joignant. Nous *tombons d'accord* de ce qu'on nous dit, en l'avouant & en l'approuvant.

On s'oppose aux choses auxquelles on ne veut pas *consentir*. On rebute celles auxquelles on ne veut pas *aquiescer*. On ne prend point de part à celles auxquelles on ne veut pas *adhérer*. On conteste celles dont on ne veut pas *tomber d'accord*.

Il me ſemble que le mot de *Conſentir* ſuppoſe un peu de ſupériorité ; que celui d'*Aquieſcer* emporte un peu de ſoumiſſion ; qu'il entre dans l'idée d'*Adhérer* un peu de complaiſance ; & que *Tomber d'accord* marque un peu d'averſion pour la diſpute.

Les parents *conſentent* à l'établiſſement de leurs enfants. Les parties *aquieſcent* au jugement d'un arbitre. Les amants *adhèrent* aux caprices de leurs maitreſſes. Les bonnes gens *tombent d'accord* de tout. *Voyez* APPROBATION, AGRÉMENT, CONSENTEMENT, RATIFICATION, ADHÉSION. *Synon.* (*L'abbé* GIRARD.)

CONSIDÉRABLE, GRAND. *Synonymes.*

Ces deux mots déſignent en général l'attention que mérite une choſe par ſa quantité ou ſa qualité.

La Collection des arrêts ſeroit un ouvrage *conſidérable.* L'Eſprit des lois eſt un *grand* ouvrage. Un courtiſan accrédité eſt un homme *conſidérable.* Corneille étoit un *grand* homme. On dit, de *grands* talents, & un rang *conſidérable.* (*M.* D'ALEMBERT.)

CONSIDÉRATION, RÉPUTATION. *Syn.*

Il ne faut point confondre la *Conſidération* avec la *Réputation* : celle-ci eſt en général le fruit des talents ou du ſavoir faire ; celle-là eſt attachée à la place, au crédit, aux richeſſes, ou en général au beſoin que l'on a de ceux à qui on l'accorde.

L'abſence, ou l'éloignement, loin d'affoiblir la *Réputation*, lui eſt ſouvent utile ; la *Conſidération* au contraire eſt toute extérieure, & ſemble attachée à la préſence.

Un miniſtre incapable de ſa place a plus de *Conſidération* & plus de *Réputation*, qu'un homme de lettres ou qu'un artiſte célèbre. Un homme de lettres riche & ſot a plus de *Conſidération* & moins de *Réputation*, qu'un homme de mérite pauvre.

Corneille avoit de la *Réputation*, comme auteur de *Cinna* ; & Chapelain, de la *Conſidération*, comme diſtributeur des grâces de Colbert.

Newton avoit de la *Réputation*, comme inventeur dans les ſciences ; & de la *Conſidération*, comme directeur de la monnoie. (*M.* D'ALEMBERT.)

Voici, ſelon madame Lambert, la différence d'idées que donnent ces deux mots.

La *Conſidération* vient de l'effet que nos qualités perſonnelles font ſur les autres : ſi ce ſont des qualités grandes & èlevées, elles excitent l'admiration ; ſi ce ſont des qualités aimables & liantes, elles font naître le ſentiment de l'amitié.

On jouït mieux de la *Conſidération* que de la *Réputation* ; l'une eſt plus près de nous, & l'autre s'en éloigne ; quoique plus grande, celle-ci ſe fait moins ſentir, & ſe convertit rarement en une poſſeſſion réelle.

Nous obtenons la *Conſidération* de ceux qui nous approchent, & la *Réputation* de ceux qui ne nous connoiſſent pas. Le mérite nous aſsûre l'eſtime des honnêtes gens ; & notre étoile, celle du Public.

La *Conſidération* eſt le revenu du mérite de toute la vie : & la *Réputation* eſt ſouvent donnée à une action faite au hazard ; elle eſt plus dépendante de la fortune. Savoir profiter de l'occaſion qu'elle nous préſente, une action brillante, une victoire, tout cela eſt à la merci de la Renommée : elle ſe charge des actions éclatantes ; mais en les étendant & les célébrant, elle les éloigne de nous.

La *Conſidération* qui tient aux qualités perſonnelles, eſt moins étendue ; mais comme elle porte ſur ce qui nous entoure, la jouïſſance en eſt plus ſenſible & plus répétée : elle tient plus aux mœurs qu'à la *Réputation*, qui quelqueſois n'eſt due qu'à des vices d'uſage bien placés & bien préparés, ou d'autres fois même à des crimes heureux & illuſtres.

La *Conſidération* rend moins, parce qu'elle tient à des qualités moins brillantes ; mais auſſi la *Réputation* s'uſe, & a beſoin d'être renouvelée. *Voyez* RÉPUTATION, CÉLÉBRITÉ, RENOMMÉ, CONSIDÉRATION. *Syn.* (*Le chev. de* JAUCOURT.)

(N.) CONSIDÉRATIONS, OBSERVATIONS, RÉFLEXIONS, PENSÉES. *Synonymes.*

Tous ces termes déſignent également les actions de l'eſprit relativement aux objets qu'il enviſage. (*M.* BEAUZÉE.)

Le terme de *Conſidérations* eſt d'une ſignification plus étendue ; il exprime cette action de l'eſprit qui enviſage un objet ſous les différentes faces dont il eſt compoſé. Celui d'*Obſervations* ſert à exprimer les remarques que l'on fait dans la ſociété ou ſur les ouvrages. Le terme de *Réflexions* déſigne plus particulièrement ce qui regarde les mœurs & la conduite de la vie. Celui de *Penſées* eſt une expreſſion plus vague, qui marque indiſtinctement les jugements de l'eſprit.

Les *Conſidérations* de M. de Monteſquieu ſur les cauſes de la grandeur & de la décadence des romains, annoncent un génie profond & pénétrant. Les *Obſervations* de l'Académie françoiſe ſur le *Cid*, font voir beaucoup de ſagacité. Les *Réflexions* de Tacite & de quelques autres hiſtoriens politiques, ſont ſouvent plus ingénieuſes que ſolides. Les *Penſées* de la Rochefoucauld ſont plus agréables que celles de Paſcal : & quoiqu'à une première lecture elles paroiſſent ſuperficielles, on en trouve d'auſſi profondes, lorſqu'on les a bien méditées.

Il y a, dans les *Conſidérations* ſur les ouvrages d'eſprit, des *Obſervations* fréquentes & quelques *Réflexions* ; l'auteur ſouhaite que les *Penſées* qu'on y trouve ſoient auſſi juſtes qu'elles le lui ont paru. (*Avertiſſ.* des *Conſidérations ſur les ouvrages d'eſprit.*)

Les *Conſidérations* ſuppoſent de la profondeur, de la pénétration, de l'étendue dans l'eſprit, & de la tenue dans ſes opérations. Les *Obſervations* exigent de la ſagacité pour démêler ce qui eſt le moins ſenſible, & du goût pour choiſir ce qui eſt digne d'attention & pour rejeter ce qui n'en mérite point. Les *Réflexions*, pour être ſolides, doivent

porter sur des principes sûrs; elles demandent de la finesse, mais surtout de la justesse dans les applications. Les *Pensées*, étant destinées à devenir la matière des *Considérations*, à faire valoir les *Observations*, à nourrir les *Réflexions*, supposent dans l'esprit les qualités nécessaires au succès des unes & des autres, selon l'occurrence.

Les *Considérations* de M. Duclos sur les mœurs de ce siècle, obtiendront les suffrages de la postérité, comme elles ont mérité ceux de notre âge; par l'importance des *Observations* qui leur servent de base; par le goût de probité qui en caractérise les *Réflexions*, & qui en fait presque autant de principes précieux dans la Morale; & par une foule de *Pensées* neuves, solides, agréables, & qui supposent dans l'auteur une étendue de lumières peu commune. *Voyez* NOTES, REMARQUES, OBSERVATIONS, RÉFLEXIONS. *Syn.* (*M. BEAUZÉE.*)

CONSOLATION, s. f. *Rhétor.* est un discours par lequel on se propose de modérer la douleur ou la peine des autres.

Dans la *Consolation* on doit avoir une attention principale aux circonstances & aux rapports des personnes intéressées. Scaliger examine ceci fort bien dans son Art poétique. « Le consolateur, dit-il, » est ou supérieur, ou inférieur, ou égal, par » rapport à la qualité, l'honneur, la richesse, la » sagesse, ou l'âge: car Livie doit consoler Ovide » d'une manière fort différente de celle dont Ovide » console Livie. Ainsi, quant à l'autorité, un père » & un fils, Cicéron & Pompée, doivent consoler » d'une manière fort différente: de même par rap» port à la richesse, si un client vouloit consoler » Crassus; par rapport à la sagesse, comme lorsque » Sénèque console Polybe & sa mère. Quant à l'âge, » on n'a pas besoin d'exemples. »

Un supérieur peut interposer son autorité, & même réprimander. Un homme sage peut disputer, alléguer des sentences. Un inférieur doit montrer du respect & de l'affection, & avouer que ce qu'il avance il le tient de personnes sages & savantes. Pour les égaux, il les faut rappeler à l'amitié réciproque. (*CHAMBERS.*)

Malherbe a adressé à son ami Duperrier une très-belle Ode pour le consoler de la mort de sa fille, & qui commence ainsi:

Ta douleur, Duperrier, sera donc éternelle, *&c.*

C'est là qu'on trouve ces stances si nobles, où le poète, personnifiant la Mort, la représente comme un tyran qui n'épargne personne, & des coups duquel on doit d'autant plus se consoler, qu'ils sont inévitables dans toutes les conditions:

La Mort a des rigueurs à nulle autre pareilles, *&c.*

On pourroit dire à tous ceux qui s'affligent de quelque perte: *Le temps sera presque nécessairement ce que la raison & la religion n'auront pas fait, & vous aurez perdu tout le mérite du sacrifice.* Un sentiment assez singulier, & qui n'est pas hors de la nature, c'est celui d'un amant qui s'affligeoit de ce qu'il se consoleroit un jour de la perte de celle qu'il aimoit. (*ANONYME.*)

(N.) CONSOMMER, CONSUMER. *Synon.* Plusieurs de nos écrivains ont confondu ces deux termes, quoiqu'ils ayent des significations très-différentes. » Ce qui a donné lieu à cette erreur, si je » me trompe, dit M. de Vaugelas (*Remarq.* 257.) » est que l'un & l'autre emporte avec soi le sens & la » signification d'*Achever*; & ainsi, ils ont cru que ce » n'étoit qu'une même chose. Il y a pourtant une » étrange différence entre ces deux sortes d'*Achever*: » car *Consumer* achève en détruisant & anéantissant » le sujet; & *Consommer* achève en le mettant dans » sa dernière perfection & son accomplissement en» tier (*a*) ».

Un homme *consommé* dans les sciences n'a certainement pas *consumé* tout son temps dans l'inaction ou dans les frivolités.

Quand on commence par *consumer* son patrimoine dans la débauche, on ne doit pas espérer de *consommer* jamais un établissement honorable.

Il est nécessaire pour *consommer* le sacrifice de la Messe, que le prêtre *consume* les espèces consacrées. (*M. BEAUZÉE.*)

CONSONNANCE, s. f. *terme de Grammaire* ou plus tôt de *Rhétorique*. On entend par *Consonnance*, la ressemblance des sons des mots dans la même phrase ou période. Les *Consonnances* ont de la grâce en latin, pourvu qu'on n'en fasse pas un usage trop fréquent dans le même discours, & qu'elles se trouvent dans une position convenable en l'un & en l'autre des membres relatifs. Par exemple, *Si non præsidio inter pericula, tamen solatio inter adversa.* Apud Quintil. *l.* IV. c. iij. La *Consonnance* entre *solatio* & *præsidio*, est également au milieu de l'une & de l'autre incise: elle y est placée comme un hémistiche; autrement, elle ne seroit pas sensible. Voici un exemple de *Consonnance* à la fin des incises: *Sine invidiâ culpa plectatur, & sine culpâ invidia ponatur.* Id. ibid. En voici encore un autre exemple tiré du même chapitre de Quintilien: *Nemo potest alteri dare matrimonium, nisi quem penes sit patrimonium.* Cette figure a de la grâce, dit Quintilien, *Accedit*

(*a*) Th. Corneille, dans sa note sur cette remarque, dit que *Consommation* est d'usage dans les différentes significations de *Consommer* & de *Consumer*; & la même chose est répétée dans l'*Encycl.* IV. 109. Cela n'est vrai, comme l'observe le *Dictionnaire* de l'Académie (1762), que pour désigner le grand usage qui se fait de certaines choses, de certaines denrées; comme de bois, de bleds, de vins, de sels, de fourages: hors de là le verbe *Consumer* produit *Consomption*, pour signifier *Destruction*. Ainsi, l'on dit, La *Consommation* du sacrifice, pour l'entier accomplissement; & La *Consomption* de l'hostie, pour la déglutition. (*M. BEAUZÉE.*)

& ex illâ figurâ gratia. Id. ibid. ſurtout quand la *Conſonnance* ſe fait ſentir en des poſitions égales, *in quibus initia ſententiarum & fines conſentiunt. Paribus cadant , & eodem deſinant modo.* Id. ibid.

Les rhéteurs donnent divers noms à cette figure, ſelon la différente ſorte de *Conſonnance*, & ſelon la variété de la poſition des mots : ils appellent *Paranomaſie*, la *Conſonnance*, qui réſulte du jeu des mots par la différence de quelques lettres ; par exemple , *Inceptio eſt amentium haud amantium.* Térenc. Andr. act. I. ſc. jv. v. 13. c'eſt un projet d'inſenſés , & non de perſonnes qui s'aiment & qui ont le ſens commun. *Quum lectum petis , de letho cogita.* En ces occaſions la *Conſonnance* eſt appelée *Paranomaſie* de παρὰ , *près* , *proche* , & de ὄνομα , *nom* , c'eſt à dire , *jeu entre les mots* à cauſe de l'approximation de ſons. Il y a encore *Similiter deſinens* , *Similiter cadens.* Il ſuffit de comprendre ces différentes manières ſous le nom général de *Conſonnance.* L'uſage de cette figure demande du goût & de la fineſſe. La reſſemblance des ſons ou des mots trop proches, & dont il y en a plus de deux qui ſe reſſemblent , produit plus tôt une cacophonie qu'une *Conſonnance.*

O fortunatam natam me conſule Romam.

Cette figure miſe en œuvre à propos a de la grâce en latin, ſelon Quintilien ; mais pourquoi n'a-t-elle pas le même avantage en françois ? Je crois que c'eſt par la même raiſon que Quintilien dit que les hémiſtiches des vers latins ſont déplacés dans la proſe. Quand les latins liſoient la proſe, ils étoient ſurpris d'y trouver des moitiés de vers entiers, qui y paroiſſoient comme ſuite du diſcours & non comme citation. *Non erat locus his. Vitium eſt apud nos ſi quis poetica vulgaribus miſceat.* Quint. l. VIII. c. iij. c'eſt confondre les différents genres d'écrire ; c'eſt tomber, dit-il, dans le défaut dont parle Horace au commencement de ſa Poétique : *Humano capiti* , &c. *Verſum in oratione fieri multo fœdiſſimum eſt.* Id. l. IX. c. jv. Comme la rime ou *Conſonnance* n'entroit point dans la ſtructure des vers latins , cette *Conſonnance* loin de les bleſſer flattoit l'oreille , pourvu qu'il n'y eût point d'affectation & que l'uſage n'en fût pas trop fréquent ; reproche qu'on fait à S. Auguſtin.

Mais en françois, comme la rime entre dans le méchaniſme de nos vers , nous ne voulons la voir que là ; & nous ſommes bleſſés, comme les latins l'étoient, lorſque deux mots de même ſon ſe trouvent l'un auprès de l'autre : par exemple , *les beaux eſprits pour prix* , &c. *ſi Cicéron* , &c. *mais même* , &c. *que quand*, &c. *juſqu'à quand* , &c. Un de nos bons auteurs parlant de la Bibliothèque d'Athènes dit , que *dans la ſuite Sylla la pilla* , ce qui pouvoit être facilement évité en s'exprimant par la voie paſſive. Vaugelas & le P. Bouhours (*Doutes*, *pag.* 273) diſent que nous devons éviter en proſe non ſeulement les rimes , mais encore les *Conſonnances* , telles que celle qui ſe trouve entre *ſoleil* & *immortel.*

Je conviens que ce ſont là des minuties, auxquelles les lecteurs judicieux ne prennent pas garde. Cependant il faut convenir que , ſi un écrivain évitoit ces négligences , l'ouvrage ne perdroit rien de ſa valeur intrinſèque.

J'ajoûterai que les *Conſonnances* ſont fort autoriſées parmi nous dans les proverbes : *qui langue a , à Rome va : à bon chat , bon rat : quand il fait beau , prends ton manteau ; quand il pleut , prends-le ſi tu veux : il flatte en préſence , il trahit en abſence : belles paroles & mauvais jeu , trompent les jeunes & les vieux : qui terre a guerre a ; amour & ſeigneurie ne veulent point de compagnie.* (*M.* DU MARSAIS.)

CONSONNE, ſ. f, *Grammaire.* On diviſe les lettres en voyelles & en *Conſonnes.* Les voyelles ſont ainſi appelées du mot *voix* , parce qu'elles ſe font entendre par elles-mêmes : elles forment toutes ſeules un ſon , une voix. Les *Conſonnes* , au contraire , ne ſont entendues qu'avec l'air qui fait la voix ou voyelle : & c'eſt de là que vient le nom de *Conſonne* , *Conſonnans* , c'eſt à dire , *qui ſonne avec une autre.*

Il n'y a aucun être particulier qui ſoit voyelle , ni aucun qui ſoit *Conſonne* ; mais on a obſervé des différences dans les modifications que l'on donne à l'air qui ſort des poumons , lorſqu'on en fait uſage pour former les ſons deſtinés à être les ſignes des penſées. Ce ſont ces différentes conſidérations ou préciſions de notre eſprit, à l'occaſion des modifications de la voix ; ce ſont, dis-je , ces préciſions qui nous ont donné lieu de former les mots de *Voyelles*, de *Conſonnes*, d'*Articulation*, & autres : ce qui diſtingue les différents points de vûe de notre eſprit ſur le méchaniſme de la parole , & nous donne lieu d'en diſcourir avec plus de juſteſſe. *Voyez* ABSTRACTION.

Mais avant que d'entrer dans le détail des *Conſonnes* , & avant que d'examiner ce qui les diſtingue des voyelles , qu'il me ſoit permis de m'amuſer un moment avec les réflexions ſuivantes.

La nature nous fait agir ſans ſe mettre en peine de nous inſtruire ; je veux dire que nous venons au monde ſans ſavoir comment : nous prenons la nourriture qu'on nous préſente ſans la connoître , & ſans avoir aucune lumière ſur ce qu'elle doit opérer en nous , ni même ſans nous en mettre en peine ; nous marchons , nous agiſſons , nous nous tranſportons d'un lieu à un autre , nous voyons , nous regardons , nous entendons , nous parlons , ſans avoir aucune connoiſſance des cauſes phyſiques ni des parties internes de nous-mêmes que nous mettons en œuvre pour ces différentes opérations : de plus , les organes des ſens ſont les portes & l'occaſion de toutes ces connoiſſances , au point que nous n'en avons aucune qui ne ſuppoſe quelque impreſſion ſenſible antérieure , qui nous ait donné lieu de l'acquérir

par la réflexion ; cependant combien peu de perſonnes ont quelques lumières ſur le méchaniſme des organes des ſens ! C'eſt bien de quoi on ſe met en peine ! *Id populus curat ſcilicet ?* Ter. *And. act. II. ſc.* 2.

Après tout a-t-on beſoin de ces connoiſſances pour ſa propre conſervation, & pour ſe procurer une ſorte de bien-être qui ſuffit ?

Je conviens que non : mais d'un autre côté, ſi l'on veut agir avec lumière & connoître les fondements des ſciences & des arts qui embelliſſent la ſociété, & qui lui procurent des avantages ſi réels & ſi conſidérables ; on doit acquérir les connoiſſances phyſiques qui ſont la baſe de ces ſciences & de ces arts, & qui donnent lieu de les perfectionner.

C'étoit en conſéquence de pareilles obſervations, que vers la fin du dernier ſiècle un mèdecin nommé *Amman*, qui réſidoit en Hollande, apprenoit aux muets à parler, à lire, & à écrire. *Voyez l'Art de parler* du P. Lamy, *pag.* 193. Et parmi nous M. Pereyre, par des recherches & par des pratiques encore plus exactes que celles d'Amman, opère ici (à Paris) les mêmes prodiges que ce mèdecin opéroit en Hollande.

Mon deſſein n'eſt pas d'entrer ici, comme ces deux philoſophes, dans l'examen & dans le détail de la formation de chaque lettre particulière, de peur de m'expoſer aux railleries de Madame Jourdain & à celles de Nicole. *Voyez le Bourgeois gentilhomme* de Molière. Mais comme la méchanique de la voix eſt un ſujet intéreſſant; que c'eſt principalement par la parole que nous vivons en ſociété ; que d'ailleurs un dictionnaire eſt fait pour toutes ſortes de perſonnes, & qu'il y en a un aſſez grand nombre qui ſeront bien aiſes de trouver ici ſur ce point des connoiſſances qu'ils n'ont point acquiſes dans leur jeuneſſe ; j'ai cru devoir les dédommager de cette négligence, en leur donnant une idée générale de la méchanique de la voix : ce qui d'ailleurs fera entendre plus aiſément la différence qu'il y a entre la *Conſonne* & la voyelle.

D'abord il faut obſerver que l'air qui ſort des poumons eſt la matière de la voix, c'eſt à dire, du chant & de la parole. Lorſque la poitrine s'élève par l'action de certains muſcles, l'air extérieur entre dans les véſicules des poumons, comme il entre dans une pompe dont on élève le piſton.

Ce mouvement par lequel les poumons reçoivent l'air, eſt ce qu'on appelle *Inſpiration.*

Quand la poitrine s'affaiſſe, l'air ſort des poumons ; c'eſt ce qu'on nome *Expiration.*

Le mot de *Reſpiration* comprend l'un & l'autre de ces mouvements ; ils en ſont les deux eſpèces.

Le peuple croit que le goſier ſert de paſſage à l'air & aux aliments ; mais l'Anatomie nous apprend qu'au fond de la bouche commencent deux tuyaux ou conduits différents, entourés d'une tunique commune.

L'un eſt appellé *Éſophage*, οἰσοφάγος, c'eſt à dire, *porte-manger*, c'eſt par où les aliments paſſent de la bouche dans l'eſtomac ; c'eſt le goſier.

L'autre conduit, le ſeul dont la connoiſſance appartienne à notre ſujet, eſt ſitué à la partie antérieure du cou ; c'eſt le canal par où l'air extérieur entre dans les poumons & en ſort : on l'appelle *Traché-artère* ; *trachée*, c'eſt à dire, *rude*, à cauſe de ſes cartilages ; τραχεῖα, féminin de τραχὺς, *aſper ; artère*, d'un mot grec qui ſignifie *Réceptacle*, parce qu'en effet ce conduit reçoit & fournit l'air qui fait la voix : ἀρτηρία παρὰ τὸ ἀέρα τηρεῖν, *garder l'air.*

On confond communément l'un & l'autre de ces conduits ſous le nom de Goſier, *guttur*, quoique ce mot ne doive ſe dire que de l'éſophage ; les grammairiens même donnent le nom de *gutturales* aux lettres que certains peuples prononcent avec une aſpiration forte, & par un mouvement particulier de la trachée-artère.

Les cartilages & les muſcles de la partie ſupérieure de la trachée-artère forment une eſpèce de tête, ou une ſorte de couronne oblongue qui donne paſſage à l'air que nous reſpirons ; c'eſt ce que le peuple appelle la *Pomme* ou le *Morceau d'Adam.* Les anatomiſtes la nomment *Larynx*, λάρυγξ, d'où vient γαρύζω, *clamo*, je crie. L'ouverture du larynx eſt appelée *Glotte*, γλῶττα ; & ſuivant qu'elle eſt reſſerrée ou dilatée par le moyen de certains muſcles, elle forme la voix ou plus grêle ou plus pleine.

Il faut obſerver qu'au deſſus de la glotte il y a une eſpèce de ſoupape, qui, dans le temps du paſſage des aliments, couvre la glotte ; ce qui les empêche d'entrer dans la trachée-artère : on l'appelle *Épiglotte* ; ἐπὶ, *ſuper*, ſur, & γλῶττα ou γλωττὶς.

M. Ferrein, célèbre anatomiſte, a obſervé à chaque lèvre de la glotte une eſpèce de ruban large d'une ligne, tendu horiſontalement ; l'action de l'air qui paſſe par la fente ou glotte, excite dans ces rubans des vibrations qui les font ſonner comme les cordes d'un inſtrument de muſique : M. Ferrein appelle ces rubans *cordes vocales*. Les muſcles du larynx tendent ou relâchent plus ou moins ces cordes vocales ; ce qui fait la différence des tons dans le chant, dans les plaintes, & dans les cris. *Voyez le Mémoire* de M. Ferrein, *Hiſtoire de l'Académie des Sciences*, *année* 1741, *pag.* 409.

Les poumons, la trachée-artère, le larynx, la glotte, & ſes cordes vocales, ſont les premiers organes de la voix, auxquels il faut ajouter le palais, c'eſt à dire, la partie ſupérieure & intérieure de la bouche, les dents, les lèvres, la langue, & même ces deux ouvertures qui ſont au fond du palais, & qui répondent aux narines ; elles donnent paſſage à l'air quand la bouche eſt fermée.

Tout air qui ſort de la trachée-artère n'excite pas pour cela du ſon ; il faut, pour produire cet effet, que l'air ſoit pouſſé par une impulſion particulière, & que dans le temps de ſon paſſage il ſoit rendu ſonore par les organes de la parole : ce qui lui arrive par deux cauſes différentes.

Premièrement,

Premièrement, l'air étant poussé avec plus ou moins de violence par les poumons, il est rendu sonore par la seule situation où se trouvent les organes de la bouche. Tout air poussé qui se trouve resserré dans un passage dont les parties sont disposées d'une certaine manière, rend un son; c'est ce qui se passe dans les instruments à vent, tels que l'orgue, la flûte, *&c.*

En second lieu, l'air qui sort de la trachée-artère, est rendu sonore dans son passage par l'action ou mouvement de quelqu'un des organes de la parole; cette action donne à l'air sonore une agitation & un trémoussement momentanés, propre à faire entendre telle ou telle *Consonne*: voilà deux causes qu'il faut bien distinguer; 1°. simple situation d'organes; 2°. action ou mouvement de quelque organe particulier sur l'air qui sort de la trachée-artère.

Je compare la première manière à ces fentes qui rendent sonore le vent qui y passe; & je trouve qu'il en est à peu-près de la seconde, comme de l'effet que produit l'action d'un corps solide qui en frappe un autre. C'est ainsi que la *Consonne* n'est entendue que par l'action de quelqu'un des organes de la parole sur quelque autre organe, comme de la langue sur le palais ou sur les dents, d'où résulte une modification particulière de l'air sonore.

Ainsi, l'air poussé par les poumons, & qui sort par la trachée-artère, reçoit dans son passage différentes modifications & divers trémoussements, soit par la situation, soit par l'action des autres organes de la parole de celui qui parle; & ces trémoussements, parvenus jusqu'à l'organe de l'ouie de ceux qui écoutent, leur font entendre les différentes modulations de la voix & les divers sons des mots, qui sont les signes de la pensée qu'on veut exciter dans leur esprit.

Les différentes sortes de parties qui forment l'ensemble de l'organe de la voix, donnent lieu de comparer cet organe, selon les différents effets de ces parties, tantôt à un instrument à vent, tel que l'orgue ou la flûte; tantôt à un instrument à corde; tantôt enfin à quelqu'autre corps capable de faire entendre un son, comme une cloche frappée par son battant, ou une enclume sur laquelle on donne des coups de marteau.

Par exemple, s'agit-il d'expliquer la voyelle, on aura recours à une comparaison tirée de quelque instrument à vent. Supposons un tuyau d'orgue ouvert, il est certain que tant que ce tuyau demeurera ouvert, & tant que le soufflet fournira de vent ou d'air, le tuyau rendra le son qui est l'effet propre de l'état & de la situation où se trouvent les parties par lesquelles l'air passe. Il en est de même de la flûte: tant que celui qui en joue y souffle de l'air, on entend le son propre au trou que les doigts laissent ouvert: le tuyau d'orgue ni la flûte n'agissent point; ils ne font que se prêter à l'air poussé, & demeurent dans l'état où cet air les trouve.

Voilà précisément la voyelle. Chaque voyelle exige que les organes de la bouche soient dans la situation requise pour faire prendre à l'air qui sort de la trachée-artère, la modification propre à exciter le son de telle ou telle voyelle. La situation qui doit faire entendre l'*a*, n'est pas la même que celle qui doit exciter le son de l'*i*; ainsi des autres.

Tant que la situation des organes subsiste dans le même état, on entend la même voyelle aussi long temps que la respiration peut fournir d'air. Les poumons sont à cet égard ce que les soufflets sont à l'orgue.

Selon ce que nous venons d'observer, il suit que le nombre des voyelles est bien plus grand qu'on ne le dit communément.

Tout son qui ne résulte que d'une situation d'organes, sans exiger aucun battement ni mouvement qui survienne aux parties de la bouche, & qui peut être continué aussi long-temps que l'aspiration peut fournir d'air; un tel son est une voyelle. Ainsi *a*, *â*, *é*, *è*, *ê*, *i*, *o*, *ô*, *u* ou *eu*, & sa foible *e* muet, & les nazales *an*, *en*, &c. tous ces sons-là sont autant de voyelles particulières, tant celles qui ne sont écrites que par un seul caractère, telles que *a*, *e*, *i*, *o*, *u* que celles qui, faute d'un caractère propre, sont écrites par plusieurs lettres, telles que *ou*, *eu*, *oient*, &c. Ce n'est pas la manière d'écrire qui fait la voyelle, c'est la simplicité du son qui ne dépend que d'une situation d'organes, & qui peut être continué: ainsi *au*, *eau*, *ou*, *eu*, *ayent*, &c. quoiqu'écrits par plus d'une lettre, n'en sont pas moins de simples voyelles. Nous avons donc la voyelle *u* & la voyelle *ou*; les italiens n'ont que l'*ou*, qu'ils écrivent par le simple *u*, Nous avons de plus la voyelle *eu*, *feu*, *lieu*; l'*e* muet en est la foible, & est aussi une voyelle particulière.

Il n'en est pas de même de la *Consonne*; elle ne dépend pas, comme la voyelle, d'une situation d'organes qui puisse être permanente; elle est l'effet d'une action passagère, d'un trémoussement, ou d'un mouvement momentanée [écrivez *momentanée* par deux *ee*: telle est l'analogie des mots françois qui viennent des mots latins en *eus*; c'est ainsi que l'on dit les *champs élisées*, les *monts Pyrenées*, le *colisée*, & non le *colisé*, le fleuve *Alphée*, & non le fleuve *Alphé*, fluvius Alpheus. *Voyez* le *dictionn. de l'Académie*, *celui de Trévoux*, *& celui de Joubert* aux mots *momentanée* & *spontanée*] de quelque organe de la parole, comme de la langue, des lèvres, *&c.* en sorte que, si j'ai comparé la voyelle au son qui résulte d'un tuyau d'orgue ou du trou d'une flûte, je crois pouvoir comparer la *Consonne* à l'effet que produit le battant d'une cloche, ou le marteau sur l'enclume: fournissez de l'air à un tuyau d'un orgue ou au trou d'une flûte, vous entendrez toujours le même son; au lieu qu'il faut répéter les coups du battant de la cloche & ceux du marteau de l'enclume, pour avoir encore le son qu'on a entendu la pre-

mière fois : de même si vous cessez de répéter le mouvement des lèvres qui a fait entendre le *be* ou le *pe*, si vous ne redoublez point le trémoussement de la langue qui a produit le *re*, on n'entendra plus ces *Consonnes*. On n'entend de son que par les trémoussements que les parties sonores de l'air reçoivent des divers corps qui les agitent : or l'action des lèvres ou les agitations de la langue, donnent à l'air qui sort de la bouche, la modification propre à faire entendre telle ou telle *Consonne*. Or si, après une telle modification, l'émission de l'air qui l'a reçue dure encore, la bouche demeurant nécessairement ouverte pour donner passage à l'air, & les organes se trouvant dans la situation qui a fait entendre la voyelle, le son de cette voyelle pourra être continué aussi long temps que l'émission de l'air durera ; au lieu que le son de la *Consonne* n'est plus entendu après l'action de l'organe qui l'a produite.

L'union ou combinaison d'une *Consonne* avec une voyelle, ne peut se faire que par une même émission de voix ; cette union est appelée *Articulation*. Il y a des articulations simples, & d'autres qui sont plus ou moins composées : ce que M. *Harduin*, secrétaire perpétuel de l'Académie d'Arras, a extrêmement bien dèveloppé dans un Mémoire particulier. Cette combinaison se fait d'une manière successive, & elle ne peut être que momentanée. L'oreille distingue l'effet du battement & celui de la situation, elle entend séparément l'un après l'autre : par exemple, dans la syllabe *ba*, l'oreille entend d'abord le *b*, ensuite l'*a* ; & l'on garde ce même ordre quand on écrit les lettres qui sont les syllabes, & les syllabes qui font les mots.

Enfin cette union est de peu de durée, parce qu'il ne seroit pas possible que les organes de la parole fussent en même temps en deux états, qui ont chacun leur effet propre & différent. Ce que nous venons d'observer à l'égard de la *Consonne* qui entre dans la composition d'une syllabe, arrive aussi par la même raison dans les deux voyelles, qui font une diphtongue, comme *ui*, dans *lui*, *nuit*, *bruit*, &c. L'*u* est entendu le premier, & il n'y a que le son de l'*i* qui puisse être continué, parce que la situation des organes qui forme l'*i*, a succédé subitement à celle qui avoit fait entendre l'*u*.

L'articulation ou combinaison d'une *Consonne* avec une voyelle, fait une syllabe ; cependant une seule voyelle fait aussi fort souvent une syllabe. La syllabe est un son ou simple ou composé, prononcé par une seule impulsion de voix : *a-jou-té*, *ré-u-ni*, *cré-é*, *cri-a*, *il-y-a*.

Les syllabes qui sont terminées par des *Consonnes* sont toujours suivies d'un son foible, qui est regardé comme un *e* muet ; c'est le nom que l'on donne à l'effet de la dernière ondulation ou du dernier trémoussement de l'air sonore, c'est le dernier ébranlement que le nerf auditif reçoit de cet air : je veux dire que cet *e* muet foible n'est pas de même nature que l'*e* muet excité à dessein, tel que l'*e* de la fin des mots *vû-e*, *vi-e*, & tels que sont tous les *e*, de nos rimes féminines. Ainsi, il y a bien de la différence entre le son foible que l'on entend à la fin du mot *Michel* & le dernier du mot *Michèle*, entre *bel* & *belle*, entre *coq* & *coque*, entre *Job* & *robe*, *bal* & *balle*, *cap* & *cape*, *Siam* & *ame*, &c.

S'il y a dans un mot plusieurs *Consonnes* de suite, il faut toujours supposer entre chaque *Consonne* cet *e* foible & fort bref ; il est comme le son que l'on distingue entre chaque coup de marteau, quand il y en a plusieurs qui se suivent d'aussi près qu'il est possible. Ces réflexions font voir que l'*e* muet foible est dans toutes les langues.

Recueillons de ce que nous avons dit, que la voyelle est le son qui résulte de la situation où les organes de la parole se trouvent dans le temps que l'air de la voix sort de la trachée-artère, & que la *Consonne* est l'effet de la modification passagère que cet air reçoit de l'action momentanée de quelque organe particulier de la parole.

C'est relativement à chacun de ces organes, que dans toutes les langues on divise les lettres en certaines classes, où elles sont nommées du nom de l'organe particulier qui paroit contribuer le plus à leur formation. Ainsi les unes sont appelées *labiales*, d'autres *linguales*, ou bien *palatales*, ou *dentales*, ou *nasales*, ou *gutturales*. Quelques-unes peuvent être dans l'une & dans l'autre de ces classes, lorsque divers organes concourent à leur formation.

1°. Labiales, *b*, *p*, *v*, *f*, *m*.

2°. Linguales, *d*, *t*, *n*, *l*, *r*.

3°. Palatales, *g*, *j*, *c*, *fort* ou *k*, ou *q* ; le mouillé fort *ille*, & le mouillé foible *ye*.

4°. Dentales ou sifflantes, *s*, ou *c*, doux, tel que *se si* ; *z*, *ch* : c'est à cause de ce sifflement que les anciens ont appelé ces *Consonnes*, *semi-vocales*, demi-voyelles ; au lieu qu'ils appeloient les autres *muettes*.

5°. Nasales, *m*, *n*, *gn*.

6°. Gutturales ; c'est le nom qu'on donne à celles qui sont prononcées avec une aspiration forte, & par un mouvement du fond de la trachée-artère. Ces aspirations fortes sont fréquentes en Orient & au Midi : il y a des lettres gutturales parmi les peuples du Nord. Ces lettres paroissent rudes à ceux qui n'y sont pas accoutumés. Nous n'avons de son guttural que le *hé*, qu'on appelle communément *ache aspirée* : cette aspiration est l'effet d'un mouvement particulier des parties internes de la trachée-artère ; nous ne l'articulons qu'avec les voyelles, *le héros*, *la hauteur*.

Les grecs prononçoient certaines *Consonnes* avec cette aspiration. Les espagnols aspirent aussi leur *j*, leur *g*, leur *x*.

Il y a des grammairiens qui mettent le *h* au au rang des *Consonnes* ; d'autres au contraire soutiennent que ce signe ne marquant aucun son par-

ticulier, analogue aux ſons des autres *Conſonnes*, il ne doit être conſidéré que comme un ſigne d'aſpiration.

Ils ajoûtent que les grecs ne l'ont point regardé autrement; qu'ils ne l'ont point mis dans leur alphabet en tant que ſigne d'aſpiration, & que dans l'écriture ordinaire ils ne le marquent que comme les accents au deſſus des lettres; & que, ſi dans la ſuite il a paſſé dans l'alphabet latin & de là dans ceux des langues modernes, cela n'eſt arrivé que par l'indolence des copiſtes, qui ont ſuivi le mouvement des doigts & écrit de ſuite ce ſigne avec les autres lettres du mot, plus tôt que d'interrompre ce mouvement pour marquer l'aſpiration au deſſus de la lettre.

Pour moi, je crois que, puiſque les uns & les autres de ces grammairiens conviennent de la valeur de ce ſigne, ils doivent ſe permettre réciproquement de l'appeler ou *Conſonne* ou *ſigne d'aſpiration*, ſelon le point de vûe qui les affecte le plus.

Les lettres d'une même claſſe ſe changent facilement l'une pour l'autre; par exemple, le *b* ſe change facilement ou en *p*, ou en *f*; parce que ces lettres étant produites par les mêmes organes, il ſuffit d'appuyer un peu plus ou un peu moins pour faire entendre ou l'une ou l'autre.

Le nombre des lettres n'eſt pas le même partout. Les hébreux & les grecs n'avoient point le *mouillé*, ni le ſon du *gn*. Les hébreux avoient le ſon du *che*, ש, *ſchin*: mais les grecs ni les latins ne l'avoient point. La diverſité des climats cauſe des différences dans la prononciation des langues.

Il y a des peuples qui mettent en action certains organes, & même certaines parties des organes, dont les autres ne font point d'uſage. Il y a auſſi une forme ou manière particulière de faire agir les organes. De plus, en chaque nation, en chaque province, & même en chaque ville, on s'énonce avec une ſorte de modulation particulière; c'eſt ce qu'on appelle *accent national* ou *accent provincial*. On en contracte l'habitude par l'éducation; & quand les eſprits animaux ont pris une certaine route, il eſt bien difficile, malgré l'empire de l'ame, de leur en faire prendre une nouvelle. De là vient auſſi qu'il y a des peuples qui ne ſauroient prononcer certaines lettres; les chinois ne connoiſſent ni le *b*, ni le *d*, ni le *r*; en revanche ils ont des *Conſonnes* particulières que nous n'avons point. Tous leurs mots ſont monoſyllabes, & commencent par une *Conſonne* & jamais par une voyelle. *Voyez la Grammaire chinoiſe* de M. Fourmont.

Les allemands ne peuvent pas diſtinguer le *z*, d'avec le *ſ*; ils prononcent *zèle* comme *ſel*: ils ont de la peine à prononcer les *l* mouillés; ils diſent *file* au lieu de *fille*. Ces *l* mouillés ſont auſſi fort difficiles à prononcer pour les perſonnes nées à Paris: elles le changent en un mouillé foible, & diſent *Verſayes* au lieu de *Verſailles*, &c. Les flamands ont bien de la peine à prononcer la *Conſonne* j. Il y a des peuples en Amérique qui ne peuvent point prononcer les lettres labiales *b*, *p*, *f*, *m*. La lettre *th* des anglois eſt très-difficile à prononcer pour ceux qui ne ſont point nés anglois. Ces réflexions ſont fort utiles pour rendre raiſon des changements arrivés à certains mots qui ont paſſé d'une langue dans une autre. *Voyez la Diſſertation* de M. Falconet, *ſur les principes de l'étymologie; Hiſtoire de l'Académie des Belles-Lettres.*

A l'égard du nombre de nos *Conſonnes*, ſi l'on ne compte que les ſons & qu'on ne s'arrête point aux caractères de notre alphabet, ni à l'uſage ſouvent déraiſonnable que l'on fait de ces caractères, on trouvera que nous avons d'abord dix-huit *Conſonnes*, qui ont un ſon bien marqué, & auxquelles la qualification de *Conſonne* n'eſt point conteſtée.

Nous devrions donner un caractère propre, déterminé, unique, & invariable à chacun de ces ſons; ce que les grecs ont fait exactement, conformément aux lumières naturelles. Eſt-il en effet raiſonnable que le même ſigne ait des deſtinations différentes dans le même genre, & que le même objet ſoit indiqué tantôt par un ſigne, tantôt par un autre?

Avant que d'entrer dans le compte de nos *Conſonnes*, je crois devoir faire une courte obſervation ſur la manière de les nommer.

Il y a cent ans que la Grammaire générale de P. R. propoſa une manière d'apprendre à lire facilement toutes ſortes de langues. *I. part. chap. vj.* Cette manière conſiſte à nommer les *Conſonnes* par le ſon propre qu'elles ont dans les ſyllabes où elles ſe trouvent, en ajoutant ſeulement à ce ſon propre celui de l'*e* muet, qui eſt l'effet de l'impulſion de l'air néceſſaire pour faire entendre la *Conſonne*; par exemple, ſi je veux nommer la lettre *B* que j'ai obſervée dans les mots *Babylone*, *Bibus*, &c. je l'appellerai *be*, comme on le prononce dans la dernière ſyllabe de *tombe* ou dans la première de *beſoin*.

Ainſi du *d*, que je nommerai *de*, comme on l'entend dans *ronde* ou dans *demande*.

Je ne dirai plus *effe*, je dirai *fe*, comme dans *fera*, *étoffe*; je ne dirai plus *elle*, je dirai *le*; enfin je ne dirai ni *emme* ni *enne*, je dirai *me*, comme dans *aime*, & *ne* comme dans *ſone* ou dans *bonne*; ainſi des autres.

Cette pratique facilite extrêmement la liaiſon des *Conſonnes* avec les voyelles pour en faire des ſyllabes; *fe*, *a*, *fa*; *fe*, *re*, *i*, *fri*; enſorte qu'*épeler* c'eſt *lire*. Cette méthode a été renouvelée de nos jours par MM. de Launay père & fils, & par d'autres maîtres habiles: les mouvements que M. Dumas s'eſt donnés pendant ſa vie pour établir ſon bureau typographique, ont auſſi beaucoup contribué à faire connoître cette dénomination; en ſorte qu'elle eſt aujourdhui pratiquée, même dans les petites écoles.

Voyons maintenant le nombre de nos *Conſonnes*;

je les joindrai, autant qu'il ſera poſſible, à chacune de nos huit voyelles principales.

Figure de la Lettre.	*Nom. de la Lettre.*	*Exemple de chaque* Conſonne *avec chaque Voyelle.*
B, b,	be.	*a é i* *Babylone*, *béat*, *bière*, *o u ou* *Bonnet*, *bule*, *boule*, *eu e muet.* *Beurre*, *bedeau*,
C, c, dur, K, Q, q,	que.	*Cadre* ou *quadre*, *karat* ou *carat*, *kalendes* ou *calendes*, *le Quénoi*, *qui*, *kirièle*, *coco*, *cure*, *le cou*, *queue*, *querir*, *querelle.*

Comme je ne cherche que les ſons propres de chaque lettre de notre langue, déſignés par un ſeul caractère incommunicable à tout autre ſon, je ne donne ici au *c* que le ſon fort qu'il a dans les ſyllabes *ca*, *co*, *cu.* Le ſon doux *ce*, *ci*, appartient au *ſ*; & le ſon *ze*, *zi*, appartient à la lettre *z*.

D, d,	de.	*David*, *un dé*, *Diane*, *dodu*, *duché*, *douleur*, *deux*, *demander.*
F, f,	fe.	*Faveur*, *féminin*, *fini*, *forêt*, *funeſte*, *le four*, *le feu*, *femelle.*
G, g dur.	gue.	*Galon*, *guérir*, *guide*, *à gogo*, *guttural*, *goulu*, *gueux*, *guedé.*

Je ne donne ici à ce caractère que le ſon qu'il a devant *a*, *o*, *u*; le ſon foible, *ge*, *gi* appartient au *j*.

J, j,	je.	*Jamais*, *jéſuite*, *j'irai*, *joli*, *jupe*, *joue*, *jeu*, *jeter*, *jeton.*

Le ſon du *j* devant *i* a été donné dans notre ortographe vulgaire au *g* doux *gibier*, *gîte*, *giboulée*, &c. & ſouvent malgré l'étymologie, comme dans *ci gît*, *hìc jacet.* Les partiſans de l'ortographe vulgaire ne reſpectent l'étymologie, que lorſqu'elle eſt favorable à leur préjugé.

L, l,	le.	*La*, *légion*, *livre*, *loge*, *la lune*, *Louïs*, *leurer*, *leçon.*
M, m,	me.	*Machine*, *médiſant*, *midi*, *morale*, *muſe*, *moulin*, *meunier*, *mener.*
N, n,	ne.	*Nager*, *Neron*, *Nicole*, *novice*, *nuage*, *nourrice*, *neutre.*
P, p,	pe.	*Pape*, *péril*, *pigeon*, *pommade*, *punition*, *poupée*, *peuple*, *pelé*, *pelote.*
R, r,	re.	*Ragoût*, *régie*, *rivage*, *Rome*, *rude*, *rouge*, *Reutlingen*, ville de Suabe, *revenir.*
S, ſ,	ſe.	*Sage*, *ſéjour*, *Sion*, *Solon*, *ſucre*, *ſouvenir*, *ſeul*, *ſemaine.*
T, t,	te.	*Table*, *ténèbres*, *tiarre*, *tonnère*, *tuteur*, *Toulouſe*, l'ordre *teutonique* en Allemagne, *tenir.*
V, v,	ve.	*Valeur*, *vélin*, *ville*, *volonté*, *vulgaire*, *vouloir*, *je veux*, *venir.*
Z, z,	ze.	*Zacharie*, *zéphire*, *zizanie*, *zone*, *Zurich*, ville en Suiſſe.

Je ne mets pas ici la lettre *x*, parce qu'elle n'a pas de ſon qui lui ſoit propre. C'eſt une lettre double que les copiſtes ont miſe en uſage pour abréger. Elle fait quelquefois le ſervice des deux lettres fortes *c s*, & quelquefois celui des deux foibles *g z*.

x pour *cſ.*		*x* pour *g z.*	
Exemples.	Prononcez.	*Exemples.*	Prononcez.
Axe,	*ac-ſe.*	Examen;	*eg-zamen.*
Axiôme,	*ac-ſiôme.*	Exemple,	*eg-zemple.*
Alexandre,	*Alec-ſandre.*	Exaucer,	*eg-zaucer.*
Fluxion,	*fluc-ſion.*	Exarque,	*eg-zarque.*
Sexe,	*ſec-ſe.*	Exercice,	*eg-zercice.*
Taxe,	*tac-ſe.*	Exil,	*eg-zil.*
Vexé,	*vec-ſé.*	Exiger,	*eg-ziger.*
Xavier,	*Cſa-vier.*	Exode,	*eg-zode.*
Xénophon,	*Cſé-nophon.*	Exhorter,	*eg-zhorter.*

A la fin des mots, l'*x* a en quelques noms propres le ſon de *c s*: *Ajax*, Pollux, *Styx;* on prononce *Ajacs*, *Pollucs*, *Stycs.* Il en eſt de même de l'adjectif *préfix*, on prononce *préfics.*

Mais dans les autres mots que les maîtres à écrire, pour donner plus de jeu à la plume, ont terminé par un *x*, ce *x* tient ſeulement la place du *s*, comme dans je *veux*, les *yeux*, la *voix*, *ſix*, *dix*, *chevaux*, &c.

Le *x* eſt employé pour deux *ſ* dans *ſoixante*, *Bruxelles*, *Auxone*, *Auxerre;* on dit *Auſſerre*, *ſoiſſante*, *Bruſſelle*, *Auſſonne*, à la manière des Italiens qni n'ont point de *x* dans leur alphabet, & qui employe les deux *ſſ* à la place de cette lettre: *Aleſſandro*, *Aleſſio.*

On écrit auſſi, par abus, le *x* au lieu du *z*, en ces mots, *ſixième*, *deuxième*, quoiqu'on prononce *ſizième*, *deuzième.*

Le *x* tient lieu du *c* dans *excellent*, prononcez *eccellent.*

Voilà déja quinze ſons *Conſonnes* déſignés par quinze caractères propres; je rejette ici les caractères auxquels un uſage aveugle a donné le ſon de quelqu'un des quinze que nous venons de compter; tels ſont le *h* & le *q*, puiſque le *c* dur marque

exactement le ſon de ces lettres. Je ne donne point ici au *c* le ſon du *ſ*, ni au *ſ* le ſon du *z*. C'eſt ainſi qu'en grec, le cappa eſt toujours cappa, le le ſigma toujours ſigma ; de ſorte que, ſi en grec la prononciation d'un mot vient à changer, ou par contraction, ou par la forme de la conjugaiſon, ou par la raiſon de quelque dialecte, l'ortographe de ce mot ſe conforme au nouveau ſon qu'on lui donne. On n'a égard en grec qu'à la manière de prononcer les mots, & non à la ſource d'où ils viennent, quand elle n'influe en rien ſur la prononciation, qui eſt le ſeul but de l'ortographe. Elle ne doit que peindre la parole, qui eſt ſon original ; elle ne doit point en doubler les traits, ni lui en donner qu'il n'a pas, ni s'obſtiner à le peindre à préſent tel qu'il étoit il y a pluſieurs années.

Au reſte les réflexions que je fais ici n'ont d'autre but que de tâcher de découvrir les ſons de notre langue. Je ne cherche que le fait. D'ailleurs je reſpecte l'Uſage dans le temps même que j'en reconnois les écarts & la déraiſon, & je m'y conforme malgré la réflexion ſage du célèbre prote de Poitiers & de M. Reſtaut, qui nous diſent *qu'il eſt toujours louable en fait d'ortographe de quitter une mauvaiſe habitude pour en contracter une meilleur*, c'eſt à dire, plus conforme aux lumières naturelles & au but de l'art. *Traité de l'ortographe en forme de dictionnaire, édit. de* 1739, *page* 421. & *IV. édition corrigée par* M. Reſtaut, 1752, *page* 635.

Que ſi quelqu'un trouve qu'il y a de la contrariété dans cette conduite, je lui réponds que tel eſt le procédé du genre humain. Agiſſons-nous toujours conformément à nos lumières & à nos principes ?

Aux quinze ſons que nous venons de remarquer, on doit en ajouter encore quatre autres qui devroient avoir un caractère particulier. Les grecs n'auroient pas manqué de leur en donner un, comme ils firent à l'*e* long, à l'*o* long, & aux lettres aſpirées. Les quatre ſons dont je veux parler ici, ſont le *ch* qu'on nomme *che*, le *gn* qu'on nomme *gne*, le *ll* ou *lle* qui eſt un ſon mouillé fort, & le *y* qu'on nomme *yé* qui eſt un ſon mouillé foible.

Figure.	*Nom.*	*Exemples.*
Ch, ch,	che,	*Chapeau*, *chérir*, *chicane*, *choſe*, *chute*, *chou*, *chemin*, *cheval.*
Gn,	gne.	*Pays de Coca-gne. Allema-gne. Ma-gnanime. Champa-gne. Rè-gne. Li-gne. Inſi-gne. Ma-gnifique. Avi-gnon. Oi-gnon.*

Il ne s'agit pas de ces deux lettres, quand elles gardent leur ſon propre, comme dans *gnomon*, *magnus* ; il s'agit du ſon mouillé qu'on leur donne dans

Les eſpagnols marquent ce *ſon* par une *n* ſurmontée d'une petite ligne, qu'ils appellent *Tilde*, c'eſt à dire, titre.	*Montaña*, montagne. *Eſpaña*, Eſpagne.

Il, lle mouillé fort.

Nous devrions avoir auſſi un caractère particulier deſtiné uniquement à marquer le ſon de *l* mouillé. Comme ce caractère nous manque, notre ortographe n'eſt pas uniforme dans la manière de déſigner ce ſon ; tantôt nous l'indiquons par un ſeul *l*, tantôt par deux *ll*, quelquefois par *lh*. On doit ſeulement obſerver que *l* mouillé eſt preſque toujours précédé d'un *i* ; mais cet *i* n'eſt pas pour cela la marque caractériſtique du *l* mouillé, comme on le voit dans *civil*, *Nil*, *exil*, *fil*, *file*, *vil*, *vile*, où le *l* n'eſt point mouillé, non plus que dans *Achille*, *pupille*, *tranquille*, qu'on feroit mieux de n'écrire qu'avec un ſeul *l*.

Il faut obſerver qu'en pluſieurs mots, l'*i* ſe fait entendre dans la ſyllabe avant le ſon mouillé, comme dans *péril* ; on entend l'*i*, enſuite le ſon mouillé *pé-ri-l*.

Il y a au contraire pluſieurs mots où l'*i* eſt muet, c'eſt à dire qu'il n'y eſt pas entendu ſéparément du ſon mouillé ; il eſt confondu avec ce ſon, ou plus tôt il n'y eſt point quoiqu'on l'écrive, ou il y eſt bien foible.

EXEMPLES *où l'*i *eſt entendu.*

Péri-l.	*Babi-lle.*
Avri-l.	*Véti-lle.*
Babi-l.	*Fréti-lle.*
Du mi-l.	*Chevi-lle.*
Un genti-l-homme.	*Fami-lle.*
Breſi-l.	*Cédi-lle.*
Fi-lle.	*Sévi-lle.*

EXEMPLES *où l'*i *eſt muet & confondu avec le ſon mouillé.*

De l'a-il, de l'ail.	*Ni ſou ni ma-ille.*
Qu'il s'en a-ille.	*Sans pare-ille.*
Bou-ill-on, bouillir.	*Il ra-ille.*
Boute-ille.	*Le duc de Sulli.*
Berca-il.	*Le ſeu-il de la porte.*
Éma-il.	*Le ſomme-il, il ſomme-ille.*
Éventa-il.	
Qu'il ſou-ille.	*Sou-iller.*
Qu'il fa-ille.	*Trava-il, trava-iller.*
Le village de Julli.	*Qu'il veu-ille.*
Merve-ille.	*La ve-ille.*
Mou-ille, mou-iller.	*Rien qui va-ille.*

Le ſon mouillé du *l* eſt auſſi marqué dans quelques noms propres par *lh*. *Milhaud* ville de Rouergue, M. *Silhon*, M. *de Pardalhac.*

On a obſervé que nous n'avons point de mots qui commencent par le ſon mouillé.

Du *yé* ou *mouillé foible.* Le peuple de Paris change le mouillé fort en mouillé foible ; il pro-

nonce *fi-ye*, au lieu de *fil-le*, *Verſa-yes* pour *Verſailles.* Cette prononciation a donné lieu à quelques grammairiens modernes d'obſerver ce mouillé foible. En effet il y a bien de la différence dans la prononciation de *ien* dans *mien*, *tien*, &c. & de celle de *mo-yen*, *pa-yen*, *a-yeux*, *a-yant*, *Ba-yone*, *Ma-yence*, *Bla-ye* ville de Guyenne, *fa-yance*, *emplo-yons* à l'indicatif, afin que nous *emplo-i-yons*, que vous *a-i-yez*, que vous *ſo-i-yez* au ſubjonctif, la ville de *No-yon*, le duc de *Ma-yenne*, le chevalier *Ba-yard*, la *Ca-yenne ca-yer*, *fo-yer*, *bo-yaux.*

Ces grammairiens diſent que ce ſon mouillé eſt une *Conſonne.* C'eſt ce que j'ai entendu ſoutenir il y a long temps par un habile grammairien, M. Faiguet qui nous a donné le mot Citation. M. Dumas, qui a inventé le bureau typographique, dit que « dans les mots *pa-yer*, *emplo-yer*, &c. *yé* eſt une eſpèce d'*i* mouillé *Conſonne* ou *demi-Conſonne.* » *Bibliothèque des enfants*, *III. vol. page 209*, *Paris* 1733.

M. de Launay dit que « cette lettre *y* eſt amphibie, qu'elle eſt voyelle quand elle a la prononciation de *i*, mais qu'elle eſt *Conſonne* quand on l'emploie avec les voyelles, comme dans les ſyllabes *ya*, *yé*, &c. & qu'alors il la met au rang des *Conſonnes* ». *Méthode de* M. de Launay, *pag.* 39 & 40. *Paris*, 1741.

Pour moi, je ne diſpute point ſur le nom. L'eſſenciel eſt de bien diſtinguer & de bien prononcer cette lettre. Je regarde ce ſon *yé* dans les exemples ci-deſſus, comme un ſon mixte, qui me paroît tenir de la voyelle & de la *Conſonne* & faire une claſſe à part.

Ainſi, en ajoutant le *che* & les deux ſons mouillés *gn* & *ll*, aux quinze premières *Conſonnes*, cela fait dix-huit *Conſonnes*, ſans compter le *h* aſpiré, ni le mouillé foible ou ſon mixte *ye.*

Je vais finir par une diviſion remarquable entre les *Conſonnes.* Depuis M. l'abbé de Dangeau, nos grammairiens les diviſent en foibles & en fortes, c'eſt à dire que le même organe, pouſſé par un mouvement doux, produit une *Conſonne* foible, & que, s'il a un mouvement plus fort & plus appuyé, il fait entendre une *Conſonne* forte. Ainſi, *B* eſt la foible de *P*, & *P* eſt la forte de *B.* Je vais les oppoſer ici les unes aux autres.

Consonnes foibles.	Consonnes fortes.
B	P
Bacha.	*Pacha*, terme d'honneur qu'on donne aux grands officiers chez les turcs.
Baigner.	*Peigner.*
Bain.	*Pain.*
Bal.	*Pal*, terme de blaſon.
Balle.	*Pâle.*
Ban,	*Pan*, dieu du Paganiſme.
Baquet.	*Paquet.*
Bar, *duché en Lorraine.*	*Par.*
Bâté.	*Pâté.*
Bâtard.	*Patard*, petite monnoie.
Beau.	*Peau.*
Bécher.	*Pécher.*
Bercer.	*Percer.*
Billard.	*Pillard.*
Blanche.	*Planche.*
Bois.	*Pois.*
D	T
Dactyle, *terme de Poéſie.*	*Tactile*, qui peut être touché ou qui concerne le ſens du toucher ; les qualités *tactiles.*
Danſer.	*Tanſer*, réprimander.
Dard.	*Tard.*
Dater.	*Tâter.*
Déiſte.	*Théïſte.*
Dette.	*Tete*, *il tete ; Tête*, caput.
Doge.	*Toge.*
Doigt.	*Toit.*
Donner, il donne.	*Tonner*, *il tonne.*
G, *gue.*	C dur, K, *ou* Q, que.
Gabaret, *ville de Gaſcogne.*	*Cabaret.*
Gache.	*Cache.*
Gage.	*Cage.*
Gale.	*Cale*, terme de Marine.
Gand.	*Can*, qu'on écrit communément *Caen. Quand*, quando.
Glace.	*Claſſe.*
Grâce.	*Craſſe.*
Grand.	*Cran.*
Grève.	*Crève.*
Gris.	*Cri*, *cris.*
Groſſe.	*Croſſe.*
Grotte.	*Crotte.*
J, *je.*	Ch, che.
Japon.	*Chapon.*
Jarretière.	*Charretière.*
Jatte.	*Chatte.*
V, *ve.*	F, fe.
Vain.	*Faim.*
Valoir.	*Falloir*, *il falloit.*
Vaner.	*Faner.*
Vendre, vendu.	*Fendre*, *fendu.*
Z, *ze.*	S, ſe.
Zèle.	*Selle.*
Zône.	*La Saone*, rivière.
	Il ſonne, *de ſonner.*
Ye mouillé foible.	L, ll mouillé fort.
Qu'il pai-ye.	*Pa-ille.*
Pa-yen.	*Ma-ille.*
Moi-yen.	*Va-ille*
La ville de Bla-ye en Guyenne.	*Verſa-illes.* *Fille.*
Les iles Luca-yes en Amérique.	*Fam-ille.*
La ville de Noyon en Picardie. *&c.*	&c.

Par ce détail des *Consonnes* foibles & des fortes, il paroît qu'il n'y a que les deux lettres nasales *m*, *n*, & les deux liquides *l*, *r*, dont le son ne change point d'un plus foible en un plus fort, ni d'un plus fort en un plus foible; & ce qu'il y a de remarquable à l'égard de ces quatre lettres, selon l'observation que M. Harduin a faite dans le Mémoire dont j'ai parlé, c'est qu'elles peuvent se lier avec chaque espèce de *Consonne*, soit avec les foibles soit avec les fortes, sans apporter aucune altération à ces lettres. Par exemple, *imbibé*, voilà le *m*, devant une foible; *impitoyable*, le voilà devant une forte. Je ne prétends pas dire que ces quatre *Consonnes* soient immuables; elles se changent souvent, surtout entre elles : je dis seulement qu'elles peuvent précéder ou suivre indifféremment ou une lettre foible ou une forte. C'est peut-être par cette raison que les anciens ont donné le nom de *liquides* à ces quatre consonnes *m*, *n*, *l*, *r*.

Au lieu qu'à l'égard des autres, si une foible vient à être suivie d'une forte, les organes prenant la disposition requise pour articuler cette lettre forte, font prendre le son fort à la foible qui précède : en sorte que celle qui doit être prononcée la dernière, change celle qui est devant une lettre de son espèce; la forte change la foible en forte, & la foible fait que la forte devient foible.

C'est ainsi que nous avons vu que le *x* vaut tantôt *c s*, qui sont deux fortes, & tantôt *gz*, qui sont deux foibles. C'est par la même raison qu'au prétérit le *b* de *scribo* se change en *p*, à cause d'une lettre forte qui doit suivre : ainsi, on dit *scribo*, *scripsi*, *scriptum*. M. Harduin est entré à ce sujet dans un détail fort exact par rapport à la langue françoise; & il observe que quoique nous écrivions *absent*, si nous voulons y prendre garde, nous trouverons que nous prononçons *apsent*. (*M.* DU *MARSAIS*.)

CONSPIRATION, CONJURATION. *Synonymes*. Union de plusieurs personnes dans le dessein de nuire à quelqu'un ou à quelque chose.

On dit *la* Conjuration *de plusieurs particuliers* & *une* Conspiration *de tous les ordres de l'état; la* Conjuration *de Catilina; la* Conspiration *des eléments; la* Conjuration *de Venise; la* Conspiration *des poudres; la* Conjuration *pour faire périr un prince; la* Conspiration *pour en faire régner un autre; une* Conjuration *contre l'état; une* Conspiration *contre un courtisan; tout* conspire *à mon bonheur; tout semble* conjurer *ma perte.* (*M. d'*ALEMBERT.)

(N.) CONSTANT, E, adj. Qui ne change point. Parmi les sons élémentaires de la parole, il y en a de *constants* & de variables, au moins dans le systême que j'ai adopté.

Les voix *constantes* sont celles dont l'émission est toujours orale, sans devenir jamais nasale; É, I, U, OU. *Voyez* VOIX.

Les articulations *constantes* sont celles dont l'explosion se fait toujours avec le meme degré de force, sans être susceptibles de ces différences qui les rendroient foibles ou fortes; M, N, L, R, H. *Voyez* ARTICULATION. (*M.* BEAUZÉE.)

CONSTANT, FERME, INÉBRANLABLE, INFLEXIBLE, *Synonymes*.

Ces mots désignent en général la qualité d'une ame que les circonstances ne font point changer de disposition. Les trois derniers ajoûtent au premier une idée de courage, avec ces nuances différentes, que *Ferme* désigne un courage qui ne s'abat point; *Inébranlable*, un courage qui résiste aux obstacles; & *Inflexible*, un courage qui ne s'amollit point.

Un homme de bien est *constant* dans l'amitié, *ferme* dans les malheurs, & lorsqu'il s'agit de la justice, *inébranlable* aux menaces, & *inflexible* aux prières. *Voyez* FERMETÉ, CONSTANCE. *Syn.* & FERMETÉ, EETÊTEMENT, OPINIATRETÉ. *Syn.* (*M. d'*ALEMBERT.)

CONSTRUCTION, s. f. *Grammaire*. Ce mot est pris ici dans un sens métaphorique, & vient du latin *construere*, construire, bâtir, arranger.

La *Construction* est donc l'arrangement des mots dans le discours. La *Construction* est vicieuse quand les mots d'une phrase ne sont pas arrangés selon l'Usage d'une langue. On dit qu'une *Construction* est grèque ou latine, lorsque les mots sont rangés dans un ordre conforme à l'Usage, au tour, au génie de la langue grèque, ou à celui de langue latine.

Construction louche; c'est lorsque les mots sont placés de façon qu'ils semblent d'abord se rapporter à ce qui précède, pendant qu'ils se rapportent réellement à ce qui suit. On a donné ce nom à cette sorte de *Construction*, par une métaphore tirée de ce que, dans le sens propre, les louches semblent regarder d'un côté pendant qu'ils regardent d'un autre.

On dit *Construction pleine*, quand on exprime tous les mots dont les raports successifs forment le sens que l'on veut énoncer. Au contraire la *Construction* est *elliptique* lorsque quelqu'un de ces mots est sousentendu.

Je crois qu'on ne doit pas confondre *Construction* avec Syntaxe. *Construction* ne présente que l'idée de combinaison & d'arrangement. Cicéron a dit selon trois combinaisons différentes, *accepi litteras tuas*, *tuas accepi litteras*, & *litteras accepi tuas*. Il y a là trois *Constructions*, puisqu'il y a trois différents arrangements de mots : cependant il n'y a qu'une Syntaxe; car dans chacune de ces *Constructions*, il y a les mêmes signes des rapports que les mots ont entre eux; ainsi, ces rapports sont les mêmes dans chacune de ces phrases. Chaque mot de l'une indique également le même corrélatif qui est indiqué dans chacune des deux autres; ensorte qu'après qu'on a achevé de lire ou d'entendre quelqu'une de ces trois propositions, l'esprit voit également que *litteras* est le déterminant d'*accepi*, que *tuas* est l'adjectif de

litteras ; ainſi, chacun de ces trois arrangements excite dans l'eſprit le même ſens, *j'ai reçu votre lettre.* Or ce qui fait, en chaque langue, que les mots excitent le ſens que l'on veut faire naître dans l'eſprit de ceux qui ſavent la langue, c'eſt ce qu'on appelle *Syntaxe.* La Syntaxe eſt donc la partie de la Grammaire qui donne la connoiſſance des ſignes établis dans une langue pour exciter un ſens dans l'eſprit. Ces ſignes, quand on en ſait la deſtination, font connoître les rapports ſucceſſifs que les mots ont entre eux; c'eſt pourquoi lorſque celui qui parle ou qui écrit, s'écarte de cet ordre par des tranſpoſitions que l'Uſage autoriſe, l'eſprit de celui qui écoute ou qui lit, rétablit cependant tout dans l'ordre, en vertu des ſignes dont nous parlons & dont il connoît la deſtination par uſage.

Il y a en toute langue trois ſortes de *Conſtructions* qu'il faut bien remarquer.

I. *Conſtruction néceſſaire*, *ſignificative*, ou *énonciative*; c'eſt celle par laquelle ſeule les mots font un ſens : on l'appelle auſſi *Conſtruction ſimple* & *Conſtruction naturelle*, parce que c'eſt celle qui eſt la plus conforme à l'état des choſes, comme nous le ferons voir dans la ſuite, & que d'ailleurs cette *Conſtruction* eſt le moyen le plus propre & le plus facile que la nature nous ait donné pour faire connoître nos penſées par la parole ; c'eſt ainſi que lorſque, dans un traité de Géométrie, les propoſitions ſont rangées dans un ordre ſucceſſif, qui nous en fait appercevoir aiſément la liaiſon & le rapport, ſans qu'il y ait aucune propoſition intermédiaire à ſuppléer, nous diſons que les propoſitions de ce traité ſont rangées dans l'ordre naturel.

Cette *Conſtruction* eſt encore appelée *néceſſaire*, parce que c'eſt d'elle ſeule que les autres *Conſtructions* empruntent la propriété qu'elles ont de ſignifier; au point que, ſi la *Conſtruction néceſſaire* ne pouvoit pas ſe retrouver dans les autres ſortes d'énonciations, celles-ci n'exciteroient aucun ſens dans l'eſprit, ou n'y exciteroient pas celui qu'on vouloit y faire naître : c'eſt ce que nous ferons voir bientôt plus ſenſiblement.

II°. La ſeconde ſorte de *Conſtruction*, eſt la *Conſtruction figurée.*

III°. Enfin, la troiſième eſt celle où les mots ne ſont ni tous arrangés ſuivant l'ordre de la *Conſtruction ſimple*, ni tous diſpoſés ſelon la *Conſtruction figurée.* Cette troiſième ſorte d'arrangement eſt le plus en uſage ; c'eſt pourquoi je l'appelle *Conſtruction uſuelle.*

1°. *De la Conſtruction ſimple.* Pour bien comprendre ce que j'entends par *Conſtruction ſimple* & *néceſſaire*, il faut obſerver qu'il y a bien de la différence entre concevoir un ſens total, & énoncer enſuite par la parole ce que l'on a conçu.

L'homme eſt un être vivant, capable de ſentir, de penſer, de connoître, d'imaginer, de juger, de vouloir, de ſe reſſouvenir, *&c.* Les actes particuliers de ces facultés ſe font en nous d'une manière qui ne nous eſt pas plus connue que la cauſe du mouvement du cœur, ou de celui des pieds & des mains. Nous ſavons, par ſentiment intérieur, que chaque acte particulier de la faculté de penſer, ou chaque penſée ſingulière eſt excitée en nous en un inſtant, ſans diviſion, & par une ſimple affection intérieure de nous-mêmes. C'eſt une vérité dont nous pouvons aiſément nous convaincre par notre propre expérience, & ſurtout en nous rappelant ce qui ſe paſſoit en nous dans les premières années de notre enfance : avant que nous euſſions fait une aſſez grande proviſion de mots pour énoncer nos penſées, les mots nous manquoient, & nous ne laiſſions pas de penſer, de ſentir, d'imaginer, de concevoir, & de juger. C'eſt ainſi que nous voulons, par un acte ſimple de notre volonté, acte dont notre ſens interne eſt affecté auſſi promptement que nos yeux le ſont par les différentes impreſſions ſingulières de la lumière. Ainſi, je crois que, ſi après la création l'homme fût demeuré ſeul dans le monde, il ne ſe ſeroit jamais aviſé d'obſerver dans ſa penſée un ſujet, un attribut, un ſubſtantif, un adjectif, une conjonction, un adverbe, une particule négative, *&c.*

C'eſt ainſi que ſouvent nous ne faiſons connoître nos ſentiments intérieurs, que par des geſtes, des mines, des regards, des ſoupirs, des larmes, & par tous les autres ſignes qui ſont le langage des paſſions plus tôt que celui de l'intelligence. La penſée, tant qu'elle n'eſt que dans notre eſprit, ſans aucun égard à l'énonciation, n'a beſoin ni de bouche, ni de langage, ni du ſon des ſyllabes ; elle n'eſt ni hébraïque, ni grèque, ni latine, ni barbare; elle n'eſt qu'à nous: *intùs*, *in domicilio cogitationis*, *nec græca*, *nec latina*, *nec barbara*, . . . *ſine oris & linguæ organis*, *ſine ſtrepitu ſyllabarum.* S. Aug, *Confeſ. l. XI. c. iij.*

Mais dès qu'il s'agit de faire connoître aux autres les affections ou penſées ſingulières, & pour ainſi dire, individuelles de l'intelligence, nous ne pouvons produire cet effet qu'en faiſant en détail des impreſſions, ou ſur l'organe de l'ouïe par des ſons dont les autres hommes connoiſſent comme nous la deſtination, ou ſur l'organe de la vûe, en expoſant à leurs yeux par l'écriture les ſignes convenus de ces mêmes ſons ; or pour exciter ces impreſſions, nous ſommes contraints de donner à notre penſée de l'étendue, pour ainſi dire, & des parties, afin de la faire paſſer dans l'eſprit des autres, où elle ne peut s'introduire que par leurs ſens.

Ces parties que nous donnons ainſi à notre penſée par la néceſſité de l'Élocution, deviennent enſuite l'original des ſignes dont nous nous ſervons dans l'uſage de la parole : ainſi, nous diviſons, nous analyſons, comme par inſtinct, notre penſée; nous en raſſemblons toutes les parties ſelon l'ordre de leurs rapports ; nous lions ces parties à des ſignes : ce ſont les mots dont nous nous ſervons enſuite, pour en affecter les ſens de ceux à qui nous voulons communiquer notre penſée. Ainſi, les mots ſont en même temps & l'inſtrument & le ſigne de la diviſion de la penſée. C'eſt de là que vient la différence des langues & celle

celle des idiotiſmes ; parce que les hommes ne ſe ſervent pas des mêmes ſignes partout, & que le même fond de penſée peut être analyſé & exprimé en plus d'une manière.

Dès les premières années de la vie, le penchant que la nature & la conſtitution des organes donnent aux enfants pour l'imitation; les beſoins, la curioſité, & la préſence des objets qui excitent l'attention ; les ſignes qu'on fait aux enfants en leur montrant les objets; les noms qu'ils entendent en même temps qu'on leur donne; l'ordre ſucceſſif qu'ils obſervent que l'on ſuit, en nommant d'abord les objets, & en énonçant enſuite les modificatifs & les mots déterminants; l'expérience répétée à chaque inſtant & d'une manière uniforme : toutes ces circonſtances & la liaiſon qui ſe trouve entre tant de mouvements excités en même temps ; tout cela, dis-je, apprend aux enfants, non ſeulement les ſons & la valeur des mots, mais encore l'analyſe qu'ils doivent faire de la penſée qu'ils ont à énoncer, & de quelle manière ils doivent ſe ſervir des mots pour faire cette analyſe, & pour former un ſens dans l'eſprit des citoyens parmi leſquels la Providence les a fait naître.

Cette méthode dont on s'eſt ſervi à notre égard, eſt la même que l'on a employée dans tous les temps & dans tous les pays du monde, & c'eſt celle que les nations les plus policées & les peuples les plus barbares mettent en œuvre pour apprendre à parler à leurs enfants. C'eſt un art que la nature même enſeigne. Ainſi, je trouve que, dans toutes les langues du monde, il n'y a qu'une même manière néceſſaire pour former un ſens avec les mots : c'eſt l'ordre ſucceſſif des relations qui ſe trouvent entre les mots, dont les uns ſont énoncés comme devant être modifiés ou déterminés, & les autres comme modifiants & déterminants ; les premiers excitent l'attention & la curioſité, ceux qui ſuivent la ſatisfont ſucceſſivement.

C'eſt par cette manière qne l'on a commencé dans notre enfance à nous donner l'exemple & l'uſage de l'élocution. D'abord on nous a montré l'objet, enſuite on l'a nommé. Si le nom vulgaire étoit compoſé de lettres dont la prononciation fût alors trop difficile pour nous, on en ſubſtituoit d'autres plus aiſées à articuler. Après le nom de l'objet, on ajoutoit les mots qui le modifioient, qui en marquoient les qualités ou les actions, & que les circonſtances & les idées acceſſoires pouvoient aiſément nous faire connoître.

A meſure que nous avancions en âge, & que l'expérience nous apprenoit le ſens & l'uſage des prépoſitions, des adverbes, des conjonctions, & ſurtout des différentes terminaiſons des verbes, deſtinées à marquer le nombre, les perſonnes, & les temps; nous devenions plus habiles à démêler les rapports des mots & à en appercevoir l'ordre ſuccceſſif, qui forme le ſens total des phraſes, & qu'on avoit grande attention de ſuivre en nous parlant.

Cette manière d'énoncer les mots ſucceſſivement, ſelon l'ordre de la modification ou détermination que le mot qui ſuit donne à celui qui le précède, a fait règle dans notre eſprit. Elle eſt devenue notre modèle invariable, au point que, ſans elle, ou du moins ſans les ſecours qui nous aident à la rétablir, les mots ne préſentent que leur ſignification abſolue, ſans que leur enſemble puiſſe former aucun ſens. Par exemple :

> *Arma virumque cano, Trojæ qui primus ab oris*
> *Italiam, fato profugus, lavinaque venit*
> *Littora.* Virg. *Æneid. Liv. I. v. 1.*

Otez à ces mots latins les terminaiſons ou déſinances, qui ſont les ſignes de leur valeur relative, & ne leur laiſſez que la première terminaiſon qui n'indique aucun rapport, vous ne formerez aucun ſens; ce ſeroit comme ſi l'on diſoit :

Armes, *hommes*, *je chante*, *Troie*, *qui premier*, *des côtes*,
Italie, *deſtin*, *fugitif*, *laviniens*, *vint*, *rivages*.

Si ces mots étoient ainſi énoncés en latin avec leurs terminaiſons abſolues, quand même on les rangeroit dans l'ordre où on les voit dans Virgile, non ſeulement ils perdroient leur grâce, mais encore ils ne formeroient aucun ſens ; propriété qu'ils n'ont que par leurs terminaiſons relatives, qui, après que toute la propoſition eſt finie, nous les font regarder ſelon l'ordre de leurs rapports, & par conſéquent ſelon l'ordre de la *Conſtruction ſimple*, *neceſſaire*, & *ſignificative*.

Cano arma atque virum, *qui vir*, *profugus à fato*, *venit primus ab oris Trojæ in Italiam*, *atque ad littora lavina* ; tant la ſuite des mots & leurs déſinances ont de force pour faire entendre le ſens.

> *Tantum ſeries juncturaque pollet.*
> Hor. *Art. poét. v.* 240.

Quand une fois cette opération m'a conduit à l'intelligence du ſens, je lis & je relis le texte de l'auteur; je me livre au plaiſir que me cauſe le ſoin de rétablir, ſans trop de peine, l'ordre que la vivacité & l'empreſſement de l'imagination, l'élégance & l'harmonie avoient renverſé ; & ces fréquentes lectures me font acquérir un goût éclairé pour la belle latinité.

La *Conſtruction ſimple* eſt auſſi appelée *Conſtruction naturelle*, parce que c'eſt celle que nous avons appriſe ſans maître, par la ſeule conſtitution méchanique de nos organes, par notre attention & notre penchant à l'imitation : elle eſt le ſeul moyen néceſſaire pour énoncer nos penſées par la parole, puiſque les autres ſortes de *Conſtructions* ne forment un ſens, que lorſque par un ſimple regard de l'eſprit nous y apercevons aiſément l'ordre ſucceſſif de la *Conſtruction ſimple*.

Cet ordre eſt le plus propre à faire apercevoir les parties que la néceſſité de l'élocution nous fait donner à la penſée ; il nous indique les rapports que ces parties ont entre elles; rapports dont le concert produit l'enſemble &, pour ainſi dire, le corps de chaque penſée particulière. Telle eſt la relation établie entre la penſée & les mots, c'eſt à dire, entre la choſe &

es signes qui la font connoître : connoissance acquise dès les premières années de la vie, par des actes si souvent répétés, qu'il en résulte une habitude que nous regardons comme un effet naturel. Que celui qui parle employe ce que l'art a de plus séduisant pour nous plaire & de plus propre à nous toucher, nous applaudirons à ses talents ; mais son premier devoir est de respecter les règles de la *Construction simple*, & d'éviter les obstacles qui pourroient nous empêcher d'y réduire sans peine ce qu'il nous dit.

Comme partout les hommes pensent, & qu'ils cherchent à faire connoître la pensée par la parole ; l'ordre dont nous parlons est au fond uniforme partout ; & c'est encore un autre motif pour l'appeler *naturel*.

Il est vrai qu'il y a des différences dans les langues ; différence dans les vocabulaires ou la nomenclature qui énonce les noms des objets & ceux de leurs qualificatifs ; différence dans les terminaisons qui sont les signes de l'ordre successif des corrélatifs ; différence dans l'usage des métaphores, dans les idiotismes, & dans les tours de la *Construction usuelle :* mais il y a uniformité en ce que partout la pensée qui est à énoncer est divisée par les mots qui en représentent les parties, & que ces parties ont des signes de leur relation.

Enfin cette *Construction* est encore appelée *naturelle*, parce qu'elle suit la nature, je veux dire parce qu'elle énonce les mots selon l'état où l'esprit conçoit les choses ; *le soleil est lumineux.* On suit, ou l'ordre de la relation des causes avec les effets, ou celui des effets avec leur cause : je veux dire que la *Construction simple* procède, ou en allant de la cause à l'effet, ou de l'agent au patient ; comme quand on dit : *Dieu a créé le monde ; Julien Leroi a fait cette montre ; Auguste vainquit Antoine ;* c'est ce que les grammairiens appellent *la voix active :* ou bien la *Construction* énonce la pensée en remontant de l'effet à la cause, & du patient à l'agent, selon le langage des philosophes ; ce que les grammairiens appellent *la voix passive : le monde a été créé par l'Etre tout-puissant* ; *cette montre a été faite par Julien Leroi, horloger habile ; Antoine fut vaincu par Auguste.* La *Construction simple* présente d'abord l'objet ou sujet, ensuite elle le qualifie selon les propriétés ou les accidents que les sens y découvrent, ou que l'imagination y suppose.

Or dans l'un & dans l'autre de ces deux cas, l'état des choses demande que l'on commence par nommer le sujet. En effet, la nature & la raison ne nous apprennent-elles pas, 1°. qu'il faut être avant que d'opérer, *prius est esse quam operari ;* 2°. qu'il faut exister avant que de pouvoir être l'objet de l'action d'une autre ; 3°. enfin qu'il faut avoir une existence réelle ou imaginée, avant que de pouvoir être qualifié, c'est à dire, avant que de pouvoir être considéré comme ayant telle ou telle modification propre, ou bien tel ou tel de ces accidents qui donnent lieu à ce que les logiciens appellent *des dénominations externes : il est aimé, il est haï, il est loué, il est blâmé ?*

On observe la même pratique par imitation, quand on parle de noms abstraits & d'êtres purement métaphysiques : ainsi, on dit que *la vertu a des charmes*, comme l'on dit que *le roi a des soldats.*

La *Construction simple*, comme nous l'avons déja remarqué, énonce d'abord le sujet dont on juge ; après quoi elle dit, ou qu'*il est*, ou qu'*il fait*, ou qu'*il souffre*, ou qu'*il a*, soit dans le sens propre soit au figuré.

Pour mieux faire entendre ma pensée, quand je dis que la *Construction simple suit l'état des choses*, j'observerai que, dans la réalité, l'adjectif n'énonce qu'une qualification du substantif ; l'adjectif n'est donc que le substantif même considéré avec telle ou telle modification ; tel est l'état des choses : aussi la *Construction simple* ne sépare-t-elle jamais l'adjectif du substantif. Ainsi, quand Virgile a dit :

Frigidus, agricolam, si quando continet imber.
Géorg. liv. I. v. 259.

l'adjectif *frigidus* étant séparé par plusieurs mots de son substantif *imber*, cette *Construction* sera, tant qu'il vous plaira, une *Construction* élégante, mais jamais une phrase de la *Construction simple*, parce qu'on n'y suit pas l'ordre de l'état des choses, ni du rapport immédiat qui est entre les mots en conséquence de cet état.

Lorsque les mots essenciels à la proposition ont des modificatifs qui en restreignent la valeur, la *Construction simple* place ces modificatifs à la suite des mots qu'ils modifient : ainsi, tous les mots se trouvent rangés successivement selon le rapport immédiat du mot qui suit avec celui qui le précède : par exemple, *Alexandre vainquit Darius*, voilà une simple proposition ; mais si j'ajoute des modificatifs ou adjoints à chacun de ces termes, la *Construction simple* les placera successivement selon l'ordre de leur relation. *Alexandre, fils de Philippe & roi de Macédoine, vainquit, avec peu de troupes, Darius, roi des Perses, qui étoit à la tête d'une armée nombreuse.*

Si l'on énonce des circonstances dont le sens tombe sur toute la proposition, on peut les placer ou au commencement ou à la fin de la proposition : par exemple, *En la troisième année de la cxij olympiade, 330 ans avant Jésus-Christ, onze jours après une éclipse de lune, Alexandre vainquit Darius ;* ou bien, *Alexandre vainquit Darius en la troisième année*, &c.

Les liaisons des différentes parties du discours, telles que *cependant*, *sur ces entrefaites*, *dans ces circonstances*, *mais*, *quoique*, *après que*, *avant que*, &c. doivent précéder le sujet de la proposition où elles se trouvent, parce que ces liaisons ne sont pas des parties nécessaires de la proposition ; elles ne sont que des adjoints, ou des transitions, ou des conjonctions particulières qui lient les propositions partielles dont les périodes sont composées.

Par la même raison, le relatif *qui*, *quæ*, *quod*, & nos *qui*, *que*, *dont*, précèdent tous les mots de la

proposition à laquelle ils appartiennent; parce qu'ils servent à lier cette proposition à quelque mot d'une autre, & que ce qui lie doit être entre deux termes: ainsi, dans cet exemple vulgaire, *Deus quem adoramus est omnipotens*, le Dieu que nous adorons est tout-puissant; *quem* précède *adoramus*, & *que* est avant *nous adorons*, quoique l'un dépende d'*adoramus*, & l'autre de *nous adorons*, parce que *quem* détermine *Deus*. Cette place du relatif entre les deux propositions corrélatives, en fait appercevoir la liaison plus aisément, que si le *quem* ou le *que* étoient placés après les verbes qu'ils déterminent.

Je dis donc que, pour s'exprimer selon la *Construction simple*, on doit 1°. énoncer tous les mots qui sont les signes des différentes parties que l'on est obligé de donner à la pensée, par la nécessité de l'élocution, & selon l'analogie de la langue en laquelle on a à s'énoncer.

2°. En second lieu la *Construction simple* exige que les mots soient énoncés dans l'ordre successif des rapports qu'il y a entre eux, en sorte que le mot qui est à modifier ou à déterminer précède celui qui le modifie ou le détermine.

3°. Enfin dans les langues où les mots ont des terminaisons qui sont les signes de leurs positions & de leurs relations, ce seroit une faute si l'on se contentoit de placer un mot dans l'ordre où il doit être selon la *Construction simple*, sans lui donner la terminaison destinée à indiquer cette position: ainsi, on ne dira pas en latin, *Diliges Dominus Deus tuus*, ce qui seroit la terminaison de la valeur absolue, ou celle du sujet de la proposition; mais on dira *Diliges Dominum Deum tuum*, ce qui est la terminaison de la valeur relative de ces trois derniers mots. Tel est dans ces langues le service & la destination des terminaisons; elles indiquent la place & les rapports des mots; ce qui est d'un grand usage lorsqu'il y a inversion, c'est à dire, lorsque les mots ne sont pas énoncés dans l'ordre de la *Construction simple*; ordre toujours indiqué, mais rarement observé dans la *Construction usuelle* des langues dont les noms ont des cas, c'est à dire, des terminaisons particulières destinées en toute *Construction* à marquer les différentes relations ou les différentes sortes de valeurs relatives des mots.

II. *De la Construction figurée.* L'ordre successif des rapports des mots n'est pas toujours exactement suivi dans l'exécution de la parole: la vivacité de l'imagination, l'empressement à faire connoître ce qu'on pense, le concours des idées accessoires, l'harmonie, le nombre, le rhythme, *&c.* font souvent que l'on supprime des mots, dont on se contente d'énoncer les correlatifs. On interrompt l'ordre de l'analyse; on donne aux mots une place ou forme, qui au premier aspect ne paroît pas être celle qu'on auroit dû leur donner. Cependant celui qui lit ou qui écoute, ne laisse pas d'entendre le sens de ce qu'on lui dit, parce que l'esprit rectifie l'irrégularité de l'énonciation, & place dans l'ordre de l'analyse les divers sens particuliers, & même le sens des mots qui ne sont pas exprimés.

C'est en ces occasions que l'analogie est d'un grand usage: ce n'est alors que par analogie, par imitation, & en allant du connu à l'inconnu, que nous pouvons concevoir ce qu'on nous dit. Si cette analogie nous manquoit, que pourrions-nous comprendre dans ce que nous entendons dire? ce seroit pour nous un langage inconnu & inintelligible. La connoissance & la pratique de cette analogie ne s'acquiert que par imitation, & par un long usage commencé dès les premieres années de notre vie.

Les façons de parler dont l'analogie est pour ainsi dire l'interprète, sont des phrases de la *Construction figurée*.

La *Construction figurée* est donc celle où l'ordre & le procédé de l'analyse énonciative ne sont pas suivis, quoiqu'ils doivent toujours être apperçus, rectifiés, ou suppléés.

Cette seconde sorte de *Construction* est appelée *Construction figurée*, parce qu'en effet elle prend une figure, une forme, qui n'est pas celle de la *Construction simple*. La *Construction figurée* est à la vérité autorisée par un usage particulier; mais elle n'est pas conforme à la manière de parler la plus régulière, c'est à dire, à cette *Construction* pleine & suivie dont nous avons parlé d'abord. Par exemple, selon cette première sorte de *Construction*, on dit, *La foiblesse des hommes est grande*; le verbe *est* s'accorde en nombre & en personne avec son sujet la *foiblesse*, & non avec *des hommes*. Tel est l'ordre significatif; tel est l'usage général. Cependant on dit fort bien, *La plupart des hommes se persuadent*, &c. où vous voyez que le verbe s'accorde avec *des hommes*, & non avec *la plupart*. *Les savants disent*, *les ignorants s'imaginent*, &c. telle est la manière de parler générale; le nominatif pluriel est annoncé par l'article *les*: cependant on dit fort bien, *Des savants m'ont dit*, &c. *des ignorants s'imaginent*, *du pain & de l'eau suffisent*, &c.

Voilà aussi des nominatifs, selon nos grammairiens; pourquoi ces prétendus nominatifs ne sont-ils point analogues aux nominatifs ordinaires? Il en est de même en latin, & en toutes les langues. Je me contenterai de ces deux exemples.

1°. La préposition *ante* se *construit* avec l'accusatif; tel est l'usage ordinaire: cependant on trouve cette préposition avec l'ablatif dans les meilleurs auteurs, *multis ante annis*.

2°. Selon la pratique ordinaire, quand le nom de la personne ou celui de la chose est le sujet de la proposition, ce nom est au nominatif: il faut bien en effet nommer la personne ou la chose dont on juge, afin qu'on puisse entendre ce qu'on en dit. Cependant on trouve des phrases sans nominatif; & ce qui est plus irrégulier encore, c'est que le mot qui, selon la règle, devroit être au nominatif, se trouve au contraire en un cas oblique: *pœnitet me peccati*, je me repens de mon péché; le verbe est ici à la troisième personne en latin, & à la première en françois.

Qu'il me soit permis de comparer la *Construction*

simple au droit commun, & la *figurée* au droit privilegié. Les jurisconsultes habiles ramènent les privilèges aux lois supérieures du droit commun, & regardent comme des abus que les législateurs devroient réformer, les privilèges qui ne sauroient être réduits à ces lois.

Il en est de même des phrases de la *Construction figurée ;* elles doivent toutes être rapportées aux lois générales du discours, en tant qu'il est signe de l'analyse des pensées & des différentes vûes de l'esprit. C'est une opération que le peuple fait par sentiment, puisqu'il entend le sens de ces phrases. Mais le grammairien philosophe doit pénétrer le mystère de son irrégularité, & faire voir que, malgré le masque qu'elles portent de l'anomalie, elles sont pourtant analogues à la *Construction simple.*

C'est ce que nous tâcherons de faire voir dans les exemples que nous venons de rapporter. Mais pour procéder avec plus de clarté, il faut observer qu'il y a six sortes de figures qui sont d'un grand usage dans l'espèce de *Construction* dont nous parlons, & auxquelles on peut réduire toutes les autres.

1°. L'Ellipse, c'est à dire, manquement, défaut, suppression ; ce qui arrive lorsque quelque mot nécessaire pour réduire la phrase à la *Construction simple*, n'est pas exprimé ; cependant ce mot est la seule cause de la modification d'un autre mot de la phrase. Par exemple, *Ne sus Minervam ; Minervam* n'est à l'accusatif, que parce que ceux qui entendent le sens de ce proverbe se rappellent aisément dans l'esprit le verbe *doceat*; Cicéron l'a exprimé (*Acad.* I, *c. jv.*) : ainsi, le sens est *Sus ne doceat Minervam;* qu'un cochon, qu'une bête, qu'une ignorant ne s'avise pas de vouloir donner des leçons à Minerve, déesse de la science & des beaux arts. *Triste lupus stabulis*, c'est à dire, *Lupus est negotium triste stabulis. Ad Castoris*, suppléez *ad ædem* ou *ad templum Castoris.* Sanctius & les autres analogistes ont recueilli un grand nombre d'exemples où cette figure est en usage : mais comme les auteurs latins emploient souvent cette figure, & que la langue latine est, pour ainsi dire, toute elliptique, il n'est pas possible de rapporter toutes les occasions où cette figure peut avoir lieu ; peut-être même n'y a-t-il aucun mot latin qui ne soit sousentendu en quelque phrase. *Vulcani item complures*, suppléez *fuerunt; Primus cœlo natus, ex quo Minerva Apollinem*, où l'on sousentend *peperit* (Cic. *de nat. deor. liv. III*, *c. xxij.*) : & dans Térence (*Eunuc. act. I*, *sc. I.*) *Egone illam ? quæ illum ? quæ me ? quæ non ?* Sur quoi Donat observe que l'usage de l'Ellipse est fréquent dans la colère, & qu'ici le sens est, *Egone illam non ulciscar ? quæ illum recepit ? quæ exclusit me ? quæ non admisit ?* Priscien remplit ces Ellipses de la manière suivante : *Egone illam dignor adventu meo ? quæ illum præposuit mihi ? quæ me sprevit ? quæ non suscepit heri ?* Quoi j'irois la voir, elle qui a préféré Thrason, elle qui m'a hier fermé la porte !

Il est indifférent que l'Ellipse soit remplie par tel ou tel mot, pourvu que le sens indiqué par les adjoints & par les circonstances soit rendu.

Ces sousententes, dit M. Patru (*Notes sur les remarques de* Vaugelas, *tome I*, *pag.* 291, *édit. de* 1738.) *sont fréquentes en notre langue comme en toutes les autres.* Cependant elles y sont bien moins ordinaires qu'elles ne le sont dans les langues qui ont des cas ; parce que dans celles-ci le rapport du mot exprimé avec le mot sousentendu, est indiqué par une terminaison relative ; au lieu qu'en françois & dans les langues dont les mots gardent toujours leur terminaison absolue, il n'y a que l'ordre, ou observé, ou facilement apperçu & rétabli par l'esprit, qui puisse faire entendre le sens des mots énoncés. Ce n'est qu'à cette condition que l'Usage autorise les transpositions & les Ellipses. Or cette condition est bien plus facile à remplir dans les langues qui ont des cas : ce qui est sensible dans l'exemple que nous avons rapporté, *Sus Minervam ;* ces deux mots rendus en françois n'indiqueroient pas ce qu'il y a à suppléer. Mais quand la condition dont nous venons de parler peut aisément être remplie, alors nous faisons usage de l'Ellipse, surtout quand nous sommes animés par quelque passion.

> Je t'aimois inconstant; qu'aurois je fait, fidèle!
>
> Racine, *Androm. act. IV*, *sc. v.*

On voit aisément que le sens est, *que n'aurois-je pas fait, si tu avois été fidèle ? avec quelle ardeur ne t'aurois-je pas aimé, si tu avois été fidèle?* Mais l'Ellipse rend l'expression de Racine bien plus vive que si ce poète avoit fait parler Hermione selon la *Construction pleine.* C'est ainsi que, lorsque dans la conversation on nous demande, *Quand reviendrez-vous ?* nous répondons, *La semaine prochaine*, c'est à dire, *Je reviendrai dans la semaine prochaine ; à la mi-août*, c'est à dire, *à la moitié du mois d'août ; à la Saint-Martin, à la Toussaint*, au lieu de *à la fête de Saint Martin, à celle de tous les Saints.* D. *Que vous a-t-il dit ?* R. *Rien*, c'est à dire, *Il ne m'a rien dit, nullam rem* ; on sousentend la négation *ne. Qu'il fasse ce qu'il voudra, ce qu'il lui plaira* ; on sousentend *faire*, & c'est de ce mot sousentendu que dépend le *que* apostrophé devant *il.* C'est par l'Ellipse que l'on doit rendre raison d'une façon de parler qui n'est plus aujourdhui en usage dans notre langue, mais qu'on trouve dans les livres mêmes du siècle passé ; c'est *& qu'ainsi ne soit*, pour dire *ce que je vous dis est si vrai que*, &c. cette manière de parler, dit Danet, (*verbo* Ainsi) se prend en un sens tout contraire à celui qu'elle semble avoir ; car, dit-il, elle est affirmative nonobstant la négation. *J'étois dans ce Jardin, & qu'ainsi ne soit, voilà une fleur que j'y ai cueillie ;* c'est comme si je disois, & pour preuve de cela, voilà une fleur que j'y ai cueillie, *atque ut rem ita esse intelligas.* Joubert dit aussi *& qu'ainsi ne soit*, c'est à dire, pour preuve que cela est : *argumento est quod*, au mot *Ainsi.* Molière, dans Pourceaugnac, *act. I*, *sc. xj*, fait dire à un mède-

cin que M. de Pourceaugnac eſt atteint & convaincu de la maladie qu'on appelle mélancolie hypocondriaque ; *& qu'ainſi ne ſoit*, ajoûte le médecin, *pour diagnoſtic inconteſtable de ce que je dis, vous n'avez qu'à conſidérer ce grand ſérieux*, &c.

M. de la Fontaine, dans ſon *Belphégor*, qui eſt imprimé à la fin du XII[e] livre des fables, dit :

C'eſt le cœur ſeul qui peut rendre tranquille ;
Le cœur fait tout, le reſte eſt inutile.
Qu'ainſi ne ſoit, voyons d'autres états, &c.

L'Ellipſe explique cette façon de parler ; en voici la *Conſtruction pleine* : & afin que vous ne diſiez point que cela ne ſoit pas ainſi, c'eſt que, *&c.*

Paſſons aux exemples que nous avons rapportés plus haut ; *des ſavants m'ont dit*, *des ignorants s'imaginent*. Quand je dis, *les ſavants diſent*, *les ignorants s'imaginent*, je parle de tous les ſavants & de tous les ignorants ; je prends *ſavants* & *ignorants* dans un ſens appellatif, c'eſt à dire, dans une étendue qui comprend tous les individus auxquels ces mots peuvent être appliqués : mais quand je dis, *des ſavants m'ont dit*, *des ignorants s'imaginent*, je ne veux parler que de quelques-uns d'entre les *ſavants* ou d'entre les *ignorants ;* c'eſt une façon de parler abrégée. On a dans l'eſprit *quelques-uns ;* c'eſt ce pluriel qui eſt le vrai ſujet de la propoſition ; *de* ou *des* ne ſont en ces occaſions que des prépoſitions extractives ou partitives. Sur quoi je ferai en paſſant une légère obſervation ; c'eſt qu'on dit qu'alors *ſavants* ou *ignorants* ſont pris dans un ſens partitif : je crois que le partage ou l'extraction n'eſt marqué que par la prépoſition & par le mot ſouſentendu, & que le mot exprimé eſt dans toute ſa valeur, & par conſéquent dans toute ſon étendue, puiſque c'eſt de cette étendue ou généralité que l'on tire les individus dont on parle ; *quelques-uns de ces ſavants.*

Il en eſt de même de ces phraſes, *du pain & de l'eau ſuffiſent, donne-moi du pain & de l'eau*, &c. c'eſt à dire, *quelque choſe de*, *une portion de*, ou *du*, &c. Il y a, dans ces façons de parler, Syllepſe & Ellipſe : il y a Syllepſe, puiſqu'on fait la *Conſtruction* ſelon le ſens que l'on a dans l'eſprit, comme nous le dirons bientôt : [*Voyez* SYNTHÈSE ; c'eſt ſous ce nom qu'il eſt parlé de la figure appelée ici *Syllepſe.*] & il y a Ellipſe, c'eſt à dire, ſuppreſſion, manquement de quelques mots, dont la valeur ou le ſens eſt dans l'eſprit. L'empreſſement que nous avons à énoncer notre penſée, & à ſavoir celle de ceux qui nous parlent, eſt la cauſe de la ſuppreſſion de bien des mots, qui ſeroient exprimés ſi l'on ſuivoit exactement le détail de l'analyſe énonciative des penſées.

Multis ante annis. Il y a encore ici une Ellipſe : *ante* n'eſt pas le corrélatif de *annis ;* car on veut dire que le fait dont il s'agit s'eſt paſſé dans un temps qui eſt bien antérieur au temps où l'on parle : *illud fuit geſtum in annis multis ante hoc tempus.* Voici un exemple de Cicéron, dans l'oraiſon *pro L. Corn. Balbo*, qui juſtifie bien cette explication : *Hoſpitium, multis annis ante hoc tempus, gaditani cum Lucio Cornelio Balbo fecerant*, où vous voyez que la *Conſtruction* ſelon l'ordre de l'analyſe énonciative eſt, *Gaditani fecerunt hoſpitium cum Lucio Cornelio Balbo in multis annis ante hoc tempus.*

Pœnitet me peccati, je me repens du péché. Voilà ſans doute une propoſition en latin & en françois. Il doit donc y avoir un ſujet & un attribut exprimé ou ſouſentendu. J'apperçois l'attribut, car je vois le verbe *pœnitet me ;* l'attribut commence toujours par le verbe, & ici *pœnitet me* eſt tout l'attribut. Cherchons le ſujet : je ne vois d'autre mot que *peccati ;* mais ce mot étant au génitif, ne ſauroit être le ſujet de la propoſition ; puiſque, ſelon l'analogie de la *Conſtruction* ordinaire, le génitif eſt un cas oblique qui ne ſert qu'à déterminer un nom d'eſpèce. Quel eſt ce nom que *peccati* détermine ? Le fond de la penſée & l'imitation doivent nous aider à le trouver. Commençons par l'imitation. Plaute fait dire à une jeune mariée (*Stich. act. I, ſc. j. v.* 50.) ; *Et me quidem hæc conditio nunc non pœnitet* : cette condition, c'eſt à dire, ce mariage ne me fait point de peine, ne m'affecte pas de repentir ; je ne me repens point d'avoir épouſé le mari que mon père m'a donné : où vous voyez que *conditio* eſt le nominatif de *pœnitet.* Et Cicéron, *Sapientis eſt proprium, nihil quod pœnitere poſſit, facere* (*Tuſc. liv. V, c.* 28.) c'eſt à dire, *Non facere hilum quod poſſit pœnitere ſapientem eſt proprium ſapientis ;* où vous voyez que *quod* eſt le nominatif de *poſſit pœnitere* : rien qui puiſſe affecter le ſage de repentir. Accius (*apud Gell. N. a, l. XIII, c. ij.*) dit que, *neque id ſanè me pœnitet ;* cela ne m'affecte point de repentir.

Voici encore un autre exemple : Si vous aviez eu un peu plus de déférence pour mes avis, dit Cicéron à ſon frère ; ſi vous aviez ſacrifié quelques bons mots, quelques plaiſanteries ; nous n'aurions pas lieu aujourdhui de nous repentir : *Si apud te plus autoritas mea, quam dicendi ſal facetiæque, valuiſſet, nihil ſane eſſet quod nos pœniteret ;* il n'y auroit rien qui nous affectât de repentir. *Cic. ad Quint. Fratr. l. I, ep. ij.*

Souvent, dit Faber dans ſon Tréſor, au mot *Pœnitet*, les anciens ont donné un nominatif à ce verbe : *veteres & cum nominativo copularunt.*

Pourſuivons notre analogie. Cicéron a dit, *Conſcientia peccatorum timore nocentes afficit* (Parad V.) ; & Parad. II. *Tuæ libidines torquent te, conſcientiæ maleficiorum tuorum ſtimulant te ;* vos remords vous tourmentent : & ailleurs on trouve *Conſcientia ſcelerum improbos in morte vexat ;* à l'article de la mort les méchants ſont tourmentés par leur propre conſcience.

Je dirai donc par analogie, par imitation, *Conſcientia peccati pœnitet me ;* c'eſt à dire, *afficit me pœnâ ;* comme Cicéron a dit, *afficit timore, ſtimulat, vexat, torquet, mordet ;* le remords, le ſouvenir, la penſée de ma faute m'affecte de

peine, m'afflige, me tourmente; je m'en afflige, je m'en peine, je m'en repens. Notre verbe *repentir* eſt formé de la prépoſition inſéparable, *re*, *retro*, & de *peine*, *ſe peiner du paſſé:* Nicot écrit *ſe pêner de;* ainſi, *ſe repentir*, c'eſt *s'affliger*, *ſe punir ſoi-même de; quem pœnitet, is, dolendo, à ſe quaſi pœnam ſuæ temeritatis exigit.* Martinius V. *Pœnitet.*

Le ſens de la période entière fait ſouvent entendre le mot qui eſt ſouſentendu; par exemple: *Felix qui potuit rerum cognoſcere cauſas* (Virg. *Géorg. l. II, verſ.* 490.): l'antécédent de *qui* n'eſt point exprimé; cependant le ſens nous fait voir que l'ordre de la *Conſtruction* eſt, *Ille qui potuit cognoſcere cauſas rerum eſt felix.*

Il y a une ſorte d'Ellipſe qu'on appelle *Zeugma*, mot grec qui ſignifie *connexion*, *aſſemblage.* Cette figure ſera facilement entendue par les exemples. Salluſte a dit, *Non de tyranno, ſed de cive; non de domino, ſed de parente loquimur;* où vous voyez que ce mot *loquimur* lie tous ces divers ſens particuliers, & qu'il eſt ſouſentendu en chacun. Voilà l'Ellipſe qu'on appelle *Zeugma.* Ainſi, le *Zeugma* ſe fait lorſqu'un mot exprimé dans quelque membre d'une période, eſt ſouſentendu dans un autre membre de la même période. Souvent le mot eſt bien le même, eu égard à la ſignification; mais il eſt différent par rapport au nombre ou au genre. *Aquilæ volârunt, hæc ab Oriente, illa ab Occidente:* la *Conſtruction pleine* eſt, *hæc volavit ab Oriente, illa volavit ab Occidente;* où vous voyez que *volavit*, qui eſt ſouſentendu, diffère de *volârunt* par le nombre: & de même dans Virgile (*Æn. l. I.*) *Hîc illius arma, hîc currus fuit;* où vous voyez qu'il faut ſouſentendre *fuerunt* dans le premier membre. Voici une différence par rapport au genre: *utinam aut hic ſurdus, aut hæc muta facta ſit* (Ter. *And. act. III, ſc. j*); dans le premier ſens on ſouſentend *factus ſit*, & il y a *facta* dans le ſecond. L'uſage de cette ſorte de *Zeugma* eſt ſouffert en latin; mais la langue françoiſe eſt plus délicate & plus difficile à cet égard. Comme elle eſt plus aſſujettie à l'ordre ſignificatif, on n'y doit ſouſentendre un mot déja exprimé, que quand ce mot peut convenir également au membre de phraſe où il eſt ſouſentendu. Voici un exemple qui fera entendre ma penſée. Un auteur moderne a dit, *Cette hiſtoire achevera de déſabuſer ceux qui méritent de l'être;* on ſouſentend *déſabuſés* dans ce dernier membre ou inciſe, & c'eſt *déſabuſer* qui eſt exprimé dans le premier. C'eſt une négligence dans laquelle de bons auteurs ſont tombés.

2°. La ſeconde ſorte de figure eſt le contraire de l'Ellipſe: c'eſt lorſqu'il y a dans la phraſe quelque mot ſuperflu qui pourroit en être retranché ſans rien faire perdre du ſens; lorſque ces mots ajoutés donnent au diſcours ou plus de grâce ou plus de netteté, ou enfin plus de force ou d'énergie, ils font une figure approuvée. Par exemple, quand en certaines occaſions on dit, *Je l'ai vu de mes yeux*, *Je l'ai entendu de mes propres oreilles*, &c. *Je me meurs;* ce *me* n'eſt là que par énergie. C'eſt peut-être cette raiſon de l'énergie qui a conſacré le pléonaſme en certaines façons de parler: comme quand on dit, *C'eſt une affaire où il y va du ſalut de l'État;* ce qui eſt mieux que ſi l'on diſoit, *C'eſt une affaire où il va*, &c. en ſupprimant *y* qui eſt inutile à cauſe de *où.* Car, comme on l'a obſervé dans les remarques & déciſions de l'Académie françoiſe, 1698, p. 39, *Il y va, Il y a, Il en eſt*, ſont des formules autoriſées dont on ne peut rien ôter.

La figure dont nous parlons eſt appelée *Pléonaſme*, mot grec qui ſignifie *Surabondance.* Au reſte, la ſurabondance qui n'eſt pas conſacrée par l'uſage, & qui n'apporte ni plus de netteté, ni plus de grâce, ni plus d'énergie, eſt un vice, ou du moins une négligence qu'on doit éviter: ainſi, on ne doit pas joindre à un ſubſtantif une épithète qui n'ajoûte rien au ſens, & qui n'excite que la même idée; par exemple, *Une tempête orageuſe.* Il en eſt de même de cette façon de parler, *Il eſt vrai de dire que; De dire* eſt entièrement inutile. Un de nos auteurs a dit que Cicéron avoit étendu les bornes & les limites de l'Éloquence. *Déſenſe de* Voiture, *page* 1. *Limites* n'ajoûte rien à l'idée de *bornes;* c'eſt un Pléonaſme. *Voyez* PLÉONASME & PÉRISSOLOGIE.

3°. La troiſième ſorte de figure eſt celle qu'on appelle *Syllepſe* ou *Synthèſe:* c'eſt lorſque les mots ſont *conſtruits* ſelon le ſens & la penſée, plus tôt que ſelon l'uſage de la *Conſtruction* ordinaire; par exemple, *monſtrum* étant du genre neutre, le relatif qui ſuit ce mot doit auſſi être mis au genre neutre, *monſtrum quod.* Cependant Horace, *lib. I, od.* 37, a dit, *Fatale monſtrum, quæ generoſiùs perire quærens:* mais ce prodige, ce monſtre fatal, c'eſt Cléopatre; ainſi Horace a dit *quæ* au féminin, parce qu'il avoit Cléopatre dans l'eſprit. Il a donc fait la *conſtruction* ſelon la penſée, & non ſelon les mots. *Ce ſont des hommes qui ont*, &c. *ſont* eſt au pluriel auſſi bien que *ont*, parce que l'objet de la penſée *c'eſt des hommes* plus tôt que *ce*, qui eſt ici pris collectivement.

On peut auſſi réſoudre ces façons de parler par l'Ellipſe; car *Ce ſont des hommes qui ont*, &c. *ce*, c'eſt à dire, *les perſonnes qui ont*, &c. *ſont du nombre des hommes qui*, &c. Quand on dit, *La foibleſſe des hommes eſt grande*, le verbe *eſt* étant au ſingulier, s'accorde avec ſon nominatif *la foibleſſe;* mais quand on dit *La plupart des hommes s'imaginent*, &c. ce mot *la plupart* préſente une pluralité à l'eſprit; ainſi, le verbe répond à cette pluralité qui eſt ſon corrélatif. C'eſt encore ici une Syllepſe ou Synthèſe, c'eſt à dire, une figure, ſelon laquelle les mots ſont conſtruits ſelon la penſée & la choſe, plus tôt que ſelon la lettre & la forme grammaticale: c'eſt par la même figure que le mot de *perſonne*, qui grammaticalement eſt du genre féminin, ſe trouve ſouvent ſuivi de *il* ou *ils* au maſculin; parce qu'alors on a dans l'eſprit l'homme

ou les hommes dont on parle qui ſont phyſiquement du genre maſculin. C'eſt par cette figure que l'on peut rendre raiſon de certaines phraſes où l'on exprime la particule *ne*, quoiqu'il ſemble qu'elle dût être ſupprimée, comme lorſqu'on dit : *Je crains qu'il ne vienne*, *J'empêcherai qu'il ne vienne*, *J'ai peur qu'il n'oublie*, &c. En ces occaſions on eſt occupé du déſir que la choſe n'arrive pas ; on a la volonté de faire tout ce qu'on pourra, afin que rien n'apporte d'obſtacle à ce qu'on ſouhaite : voilà ce qui fait énoncer la négation.

4°. La quatrième ſorte de figure, c'eſt l'*Hyperbate*, c'eſt à dire, confuſion, mélange de mots : c'eſt lorſqu'on s'écarte de l'ordre ſucceſſif de la *Conſtruction* ſimple ; *Saxa vocant Itali, mediis quæ in fluctibus, aras* (Virg. *Æneid. l. I*, *v.* 113.) la *Conſtruction* eſt, *Itali vocant aras illa ſaxa quæ ſunt in fluctibus mediis.* Cette figure étoit, pour ainſi dire, naturelle au latin : comme il n'y avoit que les terminaiſons des mots, qui dans l'uſage ordinaire fuſſent les ſignes de la relation que les mots avoient entre eux ; les latins n'avoient égard qu'à ces terminaiſons, & ils plaçoient les mots ſelon qu'ils étoient préſentés à l'imagination, ou ſelon que cet arrangement leur paroiſſoit produire une cadence & une harmonie plus agréable : mais parce qu'en françois les noms ne changent point de terminaiſon, nous ſommes obligés communément de ſuivre l'ordre de la relation que les mots ont entre eux. Ainſi, nous ne ſaurions faire uſage de cette figure, que lorſque le rapport des corrélatifs n'eſt pas difficile à apercevoir ; nous ne pourrions pas dire comme Virgile :

Frigidus, ô Pueri, fugite hinc, latet anguis in herbâ.
Ecl. III. v. 93.

L'adjectif *frigidus* commence le vers, & le ſubſtantif *anguis* en eſt ſéparé par pluſieurs mots, ſans que cette ſéparation apporte la moindre confuſion. Les terminaiſons ſont aiſément rapprocher l'un de l'autre à ceux qui ſavent la langue : mais nous ne ſerions pas entendus en françois, ſi nous mettions un ſi grand intervalle entre le ſubſtantif & l'adjectif ; il faut que nous diſions : *Fuyez, un froid ſerpent eſt caché ſous l'herbe. Voy.* HYPERBATE.

Nous ne pouvons donc faire uſage des inverſions, que lorſqu'elles ſont aiſées à ramener à l'ordre ſignificatif de la *Conſtruction* ſimple ; ce n'eſt que relativement à cet ordre, que, lorſqu'il n'eſt pas ſuivi, on dit en toute langue qu'il y a inverſion, & non par rapport à un prétendu ordre d'intérêt ou de paſſions, qui ne ſauroit jamais être un ordre certain, auquel on peut oppoſer le terme d'inverſion : *Incerta hæc ſi tu poſtules ratione certâ facere, nihilo plus agas, quam ſi des operam ut cum ratione inſanias.* Ter. *Eun. act. I*, *ſc. j*, *v.* 16.

En effet on trouve dans Cicéron & dans chacun des auteurs qui ont beaucoup écrit ; on trouve, dis-je, en différents endroits, le même fond de penſée énoncé avec les mêmes mots, mais toujours diſpoſés dans un ordre différent. Quel eſt celui de ces divers arrangements par rapport auquel on doit dire qu'il y a inverſion ? Ce ne peut jamais être que relativement à l'ordre de la *Conſtruction* ſimple. Il n'y a inverſion que lorſque cet ordre n'eſt pas ſuivi. Toute autre idée eſt ſans fondement, & n'oppoſe inverſion qu'au caprice ou à un goût particulier & momentanée. *Voyez* INVERSION.

Mais revenons à nos inverſions françoiſes. Madame Déshoulières dit :

Que les fougueux aquilons,
Sous la nef, ouvrent de l'onde
Les gouffres les plus profonds.
Déshoul. *Ode.*

La *Conſtruction ſimple* eſt, *Que les aquilons fougueux ouvrent ſous la nef les gouffres les plus profonds de l'onde.* M. Fléchier, dans une de ſes Oraiſons funèbres, a dit : *Sacrifice où coula le ſang de mille victimes ;* la *Conſtruction* eſt, *Sacrifice où le ſang de mille victimes coula.*

Il faut prendre garde que les tranſpoſitions & le renverſement d'ordre ne donnent pas lieu à des phraſes louches, équivoques, & où l'eſprit ne puiſſe pas aiſément rétablir l'ordre ſignificatif ; car on ne doit jamais perdre de vûe, qu'on ne parle que pour être entendu : ainſi, lorſque les tranſpoſitions memes ſervent à la clarté, on doit, dans le diſcours ordinaire, les préférer à la *Conſtruction* ſimple. Madame Déshoulières a dit :

Dans les tranſports qu'inſpire
Cette agréable ſaiſon,
Où le cœur à ſon empire
Aſſujettit la raiſon.

L'eſprit ſaiſit plus aiſément la penſée, que ſi cette illuſtre dame avoit dit : *Dans les tranſports, que cette agréable ſaiſon, où le cœur aſſujettit la raiſon à ſon empire, inſpire.* Cependant en ces occaſions-là mêmes, l'eſprit apperçoit les rapports des mots ſelon l'ordre de la *Conſtruction* ſignificative.

5°. La cinquième ſorte de figure, c'eſt l'imitation de quelques façons de parler d'une langue étrangère, ou même de la langue qu'on parle. Le commerce & les relations qu'une nation a avec les autres peuples font ſouvent paſſer dans une langue, non ſeulement des mots, mais encore des façons de parler qui ne ſont pas conformes à la *Conſtruction* ordinaire de cette langue. C'eſt ainſi que dans les meilleurs auteurs latins on obſerve des phraſes grèques, qu'on appelle des *Helléniſmes* : c'eſt par une telle Imitation qu'Horace a dit (*l. III*, *Ode* 30, *v.* 12.) *Daunus agreſtium regnavit populorum.* Les grecs diſent ἐβασίλευσε τῶν λαῶν. Il y en a pluſieurs autres exemples ; mais dans ces façons de parler grèques, il y a ou un nom ſubſtantif ſous-entendu, ou quelqu'une de ces prépoſitions grèques qui ſe *conſtruiſent* avec le génitif : ici on ſous-entend βασιλείαν, comme M. Dacier l'a remarqué,

regnavit regnum populorum: Horace a dit ailleurs, *regnata rura* (*l. II*, *Ode vj*, *v.* 11.) Ainſi, quand on dit que telle façon de parler eſt une phraſe grèque, cela veut dire que l'Ellipſe d'un certain mot eſt en uſage en grec dans ces occaſions, & que cette Ellipſe n'eſt pas en uſage en latin dans la *Conſtruction* uſuelle; qu'ainſi, on ne l'y trouve que par Imitation des grecs. Les grecs ont pluſieurs prépoſitions qu'ils *conſtruiſent* avec le génitif; & dans l'uſage ordinaire ils ſuppriment les prépoſitions, en ſorte qu'il ne reſte que le génitif. C'eſt ce que les latins ont ſouvent imité. (*Voyez* Sanctius, & la *Méthode de P. R. de l'Helléniſme*, *page* 559.) Mais ſoit en latin, ſoit en grec, on doit toujours tout réduire à la *Conſtruction* pleine & à l'analogie ordinaire. Cette figure eſt auſſi uſitée dans la même langue, ſurtout quand on paſſe du ſens propre au ſens figuré. On dit au ſens propre, qu'*un homme a de l'argent*, *une montre*, *un livre:* & l'on dit par Imitation, qu'il *a envie*, qu'*il a peur*, qu'*il a beſoin*, qu'*il a faim*, &c.

L'Imitation a donné lieu à pluſieurs façons de parler, qui ne ſont que des formules que l'Uſage a conſacrées. On ſe ſert ſi ſouvent du pronom *il* pour rappeler dans l'eſprit la perſonne déja nommée, que ce pronom a paſſé enſuite par Imitation dans pluſieurs façons de parler, où il ne rappelle l'idée d'aucun individu particulier. *Il* eſt plus tôt une ſorte de nom métaphyſique idéal ou d'Imitation; c'eſt ainſi que l'on dit, *Il pleut*, *il tonne*, *il faut*, *il y a des gens qui s'imaginent*, &c. Ce *il*, *illud*, eſt un mot qu'on emploie par analogie, à l'Imitation de la *Conſtruction* uſuelle, qui donne un nominatif à tout verbe au mode fini. Ainſi, *il pleut*, c'eſt le ciel ou le temps qui eſt tel, qu'il fait tomber la pluie; *il faut*, c'eſt à dire, *cela*, *illud*, telle choſe eſt néceſſaire, ſavoir, *&c.*

6°. On rapporte à l'Helléniſme une figure remarquable, qu'on appelle *Attraction:* en effet cette figure eſt fort ordinaire aux grecs; mais parce qu'on en trouve auſſi des exemples dans les autres langues, j'en fais ici une figure particulière.

Pour bien comprendre cette figure, il faut obſerver que ſouvent le méchaniſme des organes de la parole apporte des changements dans les lettres des mots qui précèdent ou qui ſuivent d'autres mots; ainſi, au lieu de dire régulièrement *ad-loqui aliquem;* parler à quelqu'un, on change le *d* de la prépoſition *ad* en *l*, à cauſe de l'*l* qu'on va prononcer, & l'on dit *al-loqui aliquem* plus tôt que *adloqui;* & de même *ir-ruere* au lieu de *in-ruere*, *col-loqui* au lieu de *cum* ou *conloqui*, &c. Ainſi, l'*l* attire un autre *l*, &c.

Ce que le méchaniſme de la parole fait faire à l'égard des lettres, la vûe de l'eſprit tournée vers un mot principal le fait pratiquer à l'égard de la terminaiſon des mots. On prend un mot ſelon ſa ſignification, on n'en change point la valeur: mais à cauſe du cas, ou du genre, ou du nombre, ou enfin de la terminaiſon d'un autre mot dont l'imagination eſt occupée, on donne à un mot voiſin de celui-là une terminaiſon différente de celle qu'il auroit eue ſelon la *Conſtruction* ordinaire; en ſorte que la terminaiſon du mot dont l'eſprit eſt occupé, attire une terminaiſon ſemblable, mais qui n'eſt pas la régulière. *Urbem quam ſtatuo*, *veſtra eſt* (*Æneid. l. I.*); *quam ſtatuo* a attiré *urbem* au lieu de *urbs:* & de même *populo ut placerent quas feciſſet fabulas*, au lieu de *fabulæ.* (Ter. *And. prol.*)

Je ſais bien qu'on peut expliquer ces exemples par l'Ellipſe; *Hæc urbs*, *quam urbem ſtatuo*, &c. *Illæ fabulæ*, *quas fabulas feciſſet:* mais l'Attraction en eſt peut-etre la véritable raiſon. *Dii non conceſſere poetis eſſe mediocribus* (Hor. *de arte poeticâ.*); *mediocribus* eſt attiré par *poetis. Animal providum & ſagax quem vocamus hominem* (Cic. *leg. I*, 7.), où vous voyez que *hominem* a attiré *quem;* parce qu'en effet *hominem* étoit dans l'eſprit de Cicéron dans le temps qu'il a dit *animal providum. Benevolentia qui eſt amicitiæ fons* (Cicéron); *fons* a attiré *qui* au lieu de *quæ. Benevolentia eſt fons*, *qui eſt fons amicitiæ.* Il y a un grand nombre d'exemples pareils dans Sanctius, & dans la Méthode latine de P. R. on doit en rendre raiſon par la direction de la vûe de l'eſprit qui ſe porte plus particulièrement vers un certain mot, ainſi que nous venons de l'obſerver. C'eſt le reſſort des idées acceſſoires.

III. *De la Conſtruction uſuelle.* La troiſième ſorte de *Conſtruction* eſt compoſée des deux précédentes. Je l'appelle *Conſtruction uſuelle*, parce que j'entends par cette *Conſtruction* l'arrangement des mots qui eſt en uſage dans les livres, dans les lettres, & dans la converſation des honnêtes gens. Cette *Conſtruction* n'eſt ſouvent ni toute ſimple, ni toute figurée. Les mots doivent être ſimples, clairs, naturels, & exciter dans l'eſprit plus de ſens que la lettre ne paroît en exprimer; les mots doivent être énoncés dans un ordre qui n'excite pas un ſentiment déſagréable à l'oreille; on doit y obſerver, autant que la convenance des différents ſtyles le permet, ce qu'on appelle le *Nombre*, le *Rhythme*, l'*Harmonie.* Je ne m'arrêterai point à recueillir les différentes remarques que pluſieurs bons auteurs ont faites au ſujet de cette *Conſtruction.* Telles ſont celles de MM. de l'Académie françoiſe, de Vaugelas, de M. l'abbé d'Olivet, du P. Bouhours, de l'abbé de Bellegarde, de M. de Gamaches, *&c.* Je remarquerai ſeulement que les figures dont nous avons parlé, ſe trouvent ſouvent dans la *Conſtruction uſuelle*, mais elles n'y ſont pas néceſſaires; & même communément l'élégance eſt jointe à la ſimplicité; & ſi elle admet des tranſpoſitions, des Ellipſes, ou quelque autre figure, elles ſont aiſées à ramener à l'ordre de l'analyſe énonciative. Les endroits qui ſont les plus beaux dans les anciens ſont auſſi les plus ſimples & les plus faciles.

Il y a donc 1°. une *Conſtruction* ſimple, néceſſaire, naturelle, où chaque penſée eſt analyſée relativement

relativement à l'énonciation. Les mots forment un tout qui a des parties ; or la perception du rapport que ces parties ont l'une à l'autre, & qui nous en fait concevoir l'ensemble, nous vient uniquement de la *Construction* simple, qui, énonçant les mots suivant l'ordre successif de leurs rapports, nous les présente de la manière la plus propre à nous faire apercevoir ces rapports & à faire naître la pensée totale.

Cette première sorte de *Construction* est le fondement de toute énonciation. Si elle ne sert de base à l'orateur, la chute du discours est certaine, dit Quint. *Nisi oratori fundamenta fideliter jeceris, quidquid superstruxeris corruet.* (Quint. *Inst. orat. l. I, c. jv. de Gr.*) Mais il ne faut pas croire, avec quelques grammairiens, que ce soit par cette manière simple que quelque langue ait jamais été formée : ç'a été après des assemblages sans ordre de pierres & de matériaux, qu'ont été faits les édifices les plus réguliers ; sont ils élevés, l'ordre simple qu'on y observe cache ce qu'il en a couté à l'art. Comme nous saisissons aisément ce qui est simple & bien ordonné, & que nous appercevons sans peine les rapports des parties qui font l'ensemble, nous ne faisons pas assez d'attention que ce qui nous paroît avoir été fait sans peine est le fruit de la réflexion, du travail, de l'expérience & de l'exercice. Rien de plus irrégulier qu'une langue qui se forme ou qui se perd.

Ainsi, quoique, dans l'état d'une langue formée, la *Construction* dont nous parlons soit la première, à cause de l'ordre qui fait appercevoir la liaison, la dépendance, la suite, & les rapports des mots ; cependant les langues n'ont pas eu d'abord cette première sorte de *Construction.* Il y a une espèce de métaphysique d'instinct & de sentiment qui a présidé à la formation des langues ; sur quoi les grammairiens ont fait ensuite leurs observations, & ont apperçu un ordre grammatical, fondé sur l'analyse de la pensée, sur les parties que la nécessité de l'Élocution fait donner à la pensée, sur les signes de ces parties, & sur le rapport & le service de ces signes. Ils ont observé encore l'ordre pratique & d'usage.

2°. La seconde sorte de *Construction* est appelée *Construction figurée ;* celle-ci s'écarte de l'arrangement de la *Construction simple*, & de l'ordre de l'analyse énonciative.

3°. Enfin il y a une *Construction usuelle*, où l'on suit la manière ordinaire de parler des honnêtes gens de la nation dont on parle la langue, soit que les expressions dont on se sert se trouvent conformes à la *Construction simple*, ou qu'on s'énonce par la *figurée.* Au reste, *par les honnêtes gens de la nation*, j'entends les personnes que la condition, la fortune, ou le mérite élèvent au dessus du vulgaire, & qui ont l'esprit cultivé par la lecture, par la réflexion, & par le commerce avec d'autres personnes qui ont ces mêmes avantages. Trois points qu'il ne faut pas séparer : 1°. distinction au dessus du vulgaire, ou par la naissance & la fortune, ou par le mérite personnel ; 2°. avoir l'esprit cultivé ; 3°. être en commerce avec des personnes qui ont ces mêmes avantages.

Toute *Construction simple* n'est pas toujours conforme à la *Construction usuelle :* mais une phrase de la *Construction usuelle*, même de la plus élégante, peut être énoncée selon l'ordre de la *Construction simple. Turenne est mort ; la fortune chancelle ; la victoire s'arrête ; le courage des troupes est abattu par la douleur, & ranimé par la vengeance ; tout le camp demeure immobile :* (Fléch. *Or. fun. de M. de Tur.*) Quoi de plus simple dans la *Construction*? quoi de plus éloquent & de plus élégant dans l'expression ?

Il en est de même de la *Construction figurée ;* une *Construction figurée* peut être ou n'être pas élégante. Les ellipses, les transpositions, & les autres figures se trouvent dans les discours vulgaires, comme elles se trouvent dans les plus sublimes. Je fais ici cette remarque, parce que la plupart des grammairiens confondent la *Construction* élégante avec la *Construction* figurée, & s'imaginent que toute *Construction* figurée est élégante, & que toute *Construction* simple ne l'est pas.

Au reste, la *Construction* figurée est défectueuse quand elle n'est pas autorisée par l'usage. Mais quoique l'usage & l'habitude nous fassent concevoir aisément le sens de ces *Constructions* figurées, il n'est pas toujours si facile d'en réduire les mots à l'ordre de la *Construction* simple. C'est pourtant à cet ordre qu'il faut tout ramener, si l'on veut pénétrer la raison des différentes modifications que les mots reçoivent dans le discours. Car, comme nous l'avons déja remarqué, les *Constructions* figurées ne sont entendues, que parce que l'esprit en rectifie l'irrégularité par le secours des idées accessoires, qui font concevoir ce qu'on lit & ce qu'on entend, comme si le sens étoit énoncé dans l'ordre de la *Construction* simple.

C'est par ce motif, sans doute, que dans les Écoles où l'on enseigne le latin, surtout selon la méthode de l'explication, les maîtres habiles commencent par arranger les mots selon l'ordre dont nous parlons, & c'est ce qu'on appelle *faire la Construction ;* après quoi on accoutume les jeunes gens à l'élégance, par de fréquentes lectures du texte dont ils entendent alors le sens, bien mieux & avec plus de fruit que si l'on avoit commencé par le texte sans le réduire à la *Construction* simple.

Hé ! n'est-ce pas ainsi que, quand on enseigne quelqu'un des arts libéraux, tel que la Danse, la Musique, la Peinture, l'Écriture, *&c.* on mène long temps les jeunes élèves comme par la main, on les fait passer par ce qu'il y a de plus simple & de plus facile, on leur montre les fondements & les principes de l'art, & on les mène ensuite sans peine à ce que l'art a de plus sublime.

Ainsi, quoi qu'en puissent dire quelques per-

ſonnes peu accoutumées à l'exactitude du raiſonnement & à remonter en tout aux vrais principes, la Méthode dont je parle eſt extrêmement utile. Je vais en expoſer ici les fondements, & donner les connoiſſances néceſſaires pour la pratiquer avec ſuccès.

Du diſcours conſidéré grammaticalement, & des parties qui le compoſent. Le diſcours eſt un aſſemblage de propoſitions, d'énonciations, & de périodes, qui toutes doivent ſe rapporter à un but principal.

La propoſition eſt un aſſemblage de mots, qui, par le concours de différents rapports qu'ils ont entre eux, énoncent un jugement ou quelque conſidération particulière de l'eſprit qui regarde un objet comme tel.

Cette conſidération de l'eſprit peut ſe faire en pluſieurs manières différentes, & ce ſont ces différentes manières qui ont donné lieu aux modes des verbes.

Les mots, dont l'aſſemblage forme un ſens, ſont donc, ou le ſigne d'un jugement, ou l'expreſſion d'un ſimple regard de l'eſprit qui conſidère un objet avec telle ou telle modification: ce qu'il faut bien diſtinguer.

Juger, c'eſt penſer qu'un objet eſt de telle ou telle façon; c'eſt affirmer ou nier; c'eſt décider relativement à l'état où l'on ſuppoſe que les objets ſont en eux-mêmes. Nos jugements ſont donc ou affirmatifs ou négatifs. *La terre tourne autour du ſoleil;* voilà un jugement affirmatif. *Le ſoleil ne tourne point autour de la terre;* voilà un jugement négatif. Toutes les propoſitions exprimées par le mode indicatif énoncent autant de jugements: *Je chante, je chantois, j'ai chanté, j'avois chanté, je chanterai;* ce ſont là autant de propoſitions affirmatives, qui deviennent négatives par la ſeule addition des particules *ne*, *non*, *ne pas*, &c.

Ces propoſitions marquent un état réel de l'objet dont on juge: je veux dire que nous ſuppoſons alors que l'objet eſt ou qu'il a été, ou enfin qu'il ſera tel que nous le diſons indépendamment de notre manière de penſer.

Mais quand je dis *Soyez ſage*, ce n'eſt que dans mon eſprit que je rapporte à vous la perception ou idée *d'être ſage*, ſans rien énoncer, au moins directement, de votre état actuel; je ne fais que dire ce que je ſouhaite que vous ſoyez: l'action de mon eſprit n'a que cela pour objet, & non d'énoncer que vous êtes ſage ni que vous ne l'êtes point. Il en eſt de même de ces autres phraſes: *Si vous étiez ſage*, *Afin que vous ſoyez ſage;* & même des phraſes énoncées dans un ſens abſtrait par l'infinitif, *Pierre être ſage.* Dans toutes ces phraſes il y a toujours le ſigne de l'action de l'eſprit qui applique, qui adapte une perception ou une qualification à un objet; mais qui l'adapte, ou avec la forme de commandement, ou avec celle de condition, de ſouhait, de dépendance, *&c.* mais il n'y a point là de déciſion qui affirme ou qui nie relativement à l'état poſitif de l'objet.

Voilà une différence eſſencielle entre les propoſitions: les unes ſont directement affirmatives ou négatives, & énoncent des jugements: les autres n'entrent dans le diſcours que pour y énoncer certaines vûes de l'eſprit; ainſi, elles peuvent être appelées ſimplement *Énonciations.*

Tous les modes du verbe, autres que l'indicatif, nous donnent ces ſortes d'énonciations, même l'infinitif, ſurtout en latin; ce que nous expliquerons bientôt plus en détail. Il ſuffit maintenant d'obſerver cette première diviſion générale de la propoſition.

I. *Propoſition directe, énoncée par le mode indicatif.*

Propoſition oblique ou *ſimple énonciation, exprimée par quelqu'un des autres modes du verbe.*

Il ne ſera pas inutile d'obſerver que les propoſitions & les énonciations ſont quelquefois appelées *Phraſes:* mais *Phraſe* eſt un mot générique qui ſe dit de tout aſſemblage de mots liés entre eux, ſoit qu'ils faſſent un ſens fini ou que ce ſens ne ſoit qu'incomplet.

Ce mot *Phraſe* ſe dit plus particulièrement d'une façon de parler, d'un tour d'expreſſion, en tant que les mots y ſont *conſtruits* & aſſemblés d'une manière particulière. Par exemple, *on dit* eſt une phraſe françoiſe, *hoc dicitur* eſt une phraſe latine, *ſi dice* eſt une phraſe italienne: *il y a long temps* eſt une phraſe françoiſe, *e molto tempo* eſt une phraſe italienne: voilà autant de manières différentes d'analyſer & de rendre la penſée. Quand on veut rendre raiſon d'une phraſe, il faut toujours la réduire à la propoſition & en achever le ſens, pour démêler exactement les rapports que les mots ont entre eux ſelon l'uſage de la langue dont il s'agit.

Des parties de la propoſition & de l'énonciation. La propoſition a deux parties eſſencielles: 1°. le ſujet; 2°. l'attribut. Il en eſt de même de l'énonciation.

1°. Le *ſujet;* c'eſt le mot qui marque la perſonne ou la choſe dont on juge, ou que l'on regarde avec telle ou telle qualité ou modification.

2°. L'*attribut;* ce ſont les mots qui marquent ce que l'on juge du ſujet, ou ce que l'on regarde comme mode du ſujet.

L'attribut contient eſſenciellement le verbe, parce que le verbe eſt dit du ſujet, & marque l'action de l'eſprit qui conſidère le ſujet comme étant de telle ou telle façon, comme ayant ou faiſant telle ou telle choſe. Obſervez donc que l'attribut commence toujours par le verbe.

Différentes ſortes de ſujets. Il y a quatre ſortes de ſujets: 1°. *Sujet ſimple*, tant au ſingulier qu'au pluriel; 2°. *Sujet multiple;* 3°. *Sujet complexe;* 4°. *Sujet énoncé par pluſieurs mots qui forment un ſens total, & qui ſont équivalents à un nom.*

1°. *Sujet ſimple*, énoncé en un ſeul mot: *Le ſoleil eſt levé, le ſoleil*, eſt le ſujet ſimple au ſingulier. *Les aſtres brillent, les aſtres* ſont le ſujet ſimple au pluriel.

2°. *Sujet multiple;* c'eſt lorſque, pour abréger, on

donne un attribut commun à plusieurs objets différents : *La foi, l'espérance, & la charité sont trois vertus théologales ;* ce qui est plus court que si l'on disoit *La foi est une vertu théologale, l'espérance est une vertu théologale, la charité est une vertu théologale ;* ces trois mots, *la foi, l'espérance, la charité* sont le sujet multiple. Et de même, *S. Pierre, S. Jean, S. Matthieu,* &c. *étoient apôtres : S. Pierre, S. Jean, S. Matthieu,* voilà le sujet multiple ; *étoient apôtres,* en est l'attribut commun.

3°. *Sujet complexe ;* ce mot *Complexe* vient du latin *complexus,* qui signifie *embrassé, composé.* Un sujet est complexe, lorsqu'il est accompagné de quelque adjectif ou de quelque autre modificatif : *Alexandre vainquit Darius, Alexandre* est un sujet simple ; mais si je dis *Alexandre, fils de Philippe,* ou *Alexandre, roi de Macédoine,* voilà un sujet complexe. Il faut bien distinguer, dans le sujet complexe, le sujet personnel ou individuel, & les mots qui le rendent sujet complexe. Dans l'exemple ci-dessus, *Alexandre* est le sujet personnel ; *fils de Philippe, roi de Macédoine,* ce sont les mots qui, n'étant point séparés d'*Alexandre,* rendent ce mot sujet complexe.

On peut comparer le sujet complexe à une personne habillée. Le mot qui énonce le sujet est pour ainsi dire la personne, & les mots qui rendent le sujet complexe, ce sont comme les habits de la personne. Observez que, lorsque le sujet est complexe, on dit que la proposition est complexe ou composée.

L'attribut peut aussi être complexe ; si je dis qu'*Alexandre vainquit Darius roi de Perse,* l'attribut est complexe ; ainsi, la proposition est composée par rapport à l'attribut. Une proposition peut aussi être complexe par rapport au sujet & par rapport à l'attribut.

4°. La quatrième sorte de sujet, est un sujet énoncé par plusieurs mots qui forment un sens total, & qui sont équivalents à un nom.

Il n'y a point de langue qui ait un assez grand nombre de mots, pour suffire à exprimer par un nom particulier chaque idée ou pensée qui peut nous venir dans l'esprit ; alors on a recours à la périphrase : par exemple, les latins n'avoient point de mot pour exprimer la durée du temps pendant lequel un prince exerce son autorité ; ils ne pouvoient pas dire, comme nous, *Sous le règne d'Auguste ;* ils disoient alors, *Dans le temps qu'Auguste étoit empereur, imperante Cæsare Augusto ;* car *regnum* ne signifie que *royaume.*

Ce que je veux dire de cette quatrième sorte de sujets, s'entendra mieux par des exemples. *Différer de profiter de l'occasion, c'est souvent la laisser échapper sans retour. Différer de profiter de l'occasion,* voilà le sujet énoncé par plusieurs mots qui forment un sens total, dont on dit que *c'est souvent laisser échapper l'occasion sans retour. C'est un grand art de cacher l'art :* ce, *hoc,* à savoir *cacher l'art,* voilà le sujet, dont on dit que *c'est un grand art. Bien vivre est un moyen sûr de désarmer la médisance : bien vivre* est le sujet ; *est un moyen sûr de désarmer la médisance,* c'est l'attribut. *Il vaut mieux être juste que d'être riche, être raisonnable que d'être savant.* Il y a là quatre propositions selon l'analyse grammaticale, deux affirmatives & deux négatives, du moins en françois.

1°. Il, *illud,* ceci, à savoir *être juste,* vaut mieux que l'avantage d'être riche ne vaut. *Être juste* est le sujet de la première proposition, qui est affirmative *être riche* est le sujet de la seconde proposition, qui est négative en françois, parce qu'on sousentend *ne vaut ; être riche ne vaut pas tant.*

2°. Il en est de même de la suivante, *Être raisonnable vaut mieux que d'être savant : être raisonnable* est le sujet dont on dit *vaut mieux,* & cette première proposition est affirmative : dans la corrélative *être savant ne vaut pas tant, être savant* est le sujet. *Majus est certèque gratius prodesse hominibus, quam opes magnas habere.* (Cicer. *de nat. deor. l. II, c. xxv.*) *Prodesse hominibus,* être utile aux hommes, voilà le sujet, c'est de quoi on affirme que c'est une chose plus grande, plus louable, & plus satisfaisante, que de posséder de grands biens. Remarquez, 1°. que dans ces sortes de sujets il n'y a point de sujet personnel que l'on puisse séparer des autres mots. C'est le sens total qui résulte des divers rapports que les mots ont entre eux, qui est le sujet de la proposition ; le jugement ne tombe que sur l'ensemble, & non sur aucun mot particulier de la phrase. 2°. Observez que l'on n'a recours à plusieurs mots pour énoncer un sens total, que parce qu'on ne trouve pas dans la langue un nom substantif destiné à l'exprimer. Ainsi les mots qui énoncent ce sens total suppléent à un nom qui manque : par exemple, *aimer à obliger & à faire du bien, est une qualité qui marque une grande ame ; aimer à obliger & à faire du bien,* voilà le sujet de la proposition. M. l'abbé de S. Pierre a mis en usage le mot de *Bienfaisance,* qui exprime le sens *d'aimer à obliger & à faire du bien :* ainsi, au lieu de ces mots, nous pouvons dire *La bienfaisance est une qualité,* &c. Si nous n'avions pas le mot de *nourrice,* nous dirions *une femme qui donne à téter à un enfant & qui prend soin de la première enfance.*

Autres sortes de propositions à distinguer pour bien faire la Construction.

II. *Proposition absolue ou complette : proposition relative ou partielle.*

1°. Lorsqu'une proposition est telle, que l'esprit n'a besoin que des mots qui y sont énoncés pour en entendre le sens, nous disons que c'est là une *proposition absolue* ou *complette.*

2°. Quand le sens d'une proposition met l'esprit dans la situation d'exiger ou de supposer le sens d'une autre proposition, nous disons que ces propositions sont relatives, & que l'une est la corrélative de l'autre. Alors ces propositions sont liées entre elles par des conjonctions ou par des termes relatifs. Les rapports mutuels que ces propositions ont alors entre elles, for-

ment un ſens total que les logiciens appellent *Propoſition compoſée* ; & ces propoſitions qui forment le tout, ſont chacune des propoſitions partielles.

L'aſſemblage de différentes propoſitions liées entre elles par des conjonctions ou par d'autres termes relatifs, eſt appelé *Période* par les rhéteurs. Il ne ſera pas inutile d'en dire ici ce que le grammairien en doit ſavoir.

De la période. La période eſt un aſſemblage de propoſitions liées entre elles par des conjonctions, & qui toutes enſemble font un ſens fini : ce ſens fini eſt auſſi appelé *Sens complet.* Le ſens eſt fini, lorſque l'eſprit n'a pas beſoin d'autres mots pour l'intelligence complette du ſens, en ſorte que toutes les parties de l'analyſe de la pensée ſont énoncées. Je ſuppoſe qu'un lecteur entende ſa langue, qu'il ſoit en état de déméler ce qui eſt ſujet & ce qui eſt attribut dans une propoſition, & qu'il connoiſſe les ſignes qui rendent les propoſitions corrélatives. Les autres connoiſſances ſont étrangères à la Grammaire.

Il y a dans une période autant de propoſitions qu'il y a de verbes, ſurtout à quelque mode fini ; car tout verbe employé dans une période marque ou un jugement ou un regard de l'eſprit qui applique un qualificatif à un ſujet. Or tout jugement ſuppoſe un ſujet, puiſqu'on ne peut juger, qu'on ne juge de quelqu'un ou de quelque choſe. Ainſi, le verbe m'indique néceſſairement un ſujet & un attribut : par conſéquent il m'indique une propoſition, puiſque la propoſition n'eſt qu'un aſſemblage de mots qui énoncent un jugement porté ſur quelque ſujet. Ou bien le verbe m'indique une énonciation, puiſque le verbe marque l'action de l'eſprit qui adapte ou applique un qualificatif à un ſujet, de quelque manière que cette application ſe faſſe.

J'ai dit *ſurtout à quelque mode fini ;* car l'infinitif eſt ſouvent pris pour un nom, *Je veux lire :* & lors même qu'il eſt verbe, il forme un ſens partiel avec un nom, & ce ſens eſt exprimé par une énonciation qui eſt ou le ſujet d'une propoſition logique, ou le terme de l'action d'un verbe, ce qui eſt très-ordinaire en latin. Voici des exemples de l'un & de l'autre ; & premièrement d'une énonciation, qui eſt le ſujet d'une propoſition logique. Ovide fait dire au noyer, qu'il eſt bien fâcheux pour lui de porter des fruits, *Nocet eſſe feracem*, mot à mot : *Être fertile eſt nuiſible à moi*, où vous voyez que ces mots, *être fertile*, font un ſens total qui eſt le ſujet de *eſt nuiſible*, *nocet.* Et de même *Magna ars eſt non apparere artem ;* mot à mot, *l'art ne point paroître eſt un grand art* : c'eſt un grand art de cacher l'art, de travailler de façon qu'on ne reconnoiſſe pas la peine que l'ouvrier a eue ; il faut qu'il ſemble que les choſes ſe ſoient faites ainſi naturellement. Dans un autre ſens, *cacher l'art*, c'eſt ne pas donner lieu de ſe défier de quelque artifice ; ainſi *l'art ne point paroître*, voilà le ſujet dont on dit que *c'eſt un grand art. Te duci ad mortem, Catilina, jam pridem oportebat.* (Cic. *prim. Catil.*) mot à mot, *toi être mené à la mort*, *eſt ce qu'on auroit dû faire il y a long temps. Toi être mené à la mort*, voilà le ſujet ; & quelques lignes après Cicéron ajoûte : *Interfectum te eſſe*, *Catilina*, *convenit : toi être tué*, *Catilina*, *convient à la république : toi être tué*, voilà le ſujet ; *convient à la république*, c'eſt l'attribut. *Hominem eſſe ſolum*, *non eſt bonum : hominem eſſe ſolum*, voilà le ſujet ; *non eſt bonum*, c'eſt l'attribut.

2°. Ce ſens formé par un nom avec un infinitif, eſt auſſi fort ſouvent le terme de l'action d'un verbe : *Cupio me eſſe clementem :* (Cic. *prim. Catil. ſub. initio.*) *Cupio*, je deſire : & quoi? *me eſſe clementem*, moi être indulgent : où vous voyez que *me eſſe clementem* fait un ſens total qui eſt le terme de l'action de *cupio. Cupio hoc*, *nempe me eſſe clementem.* Il y a en latin un très-grand nombre d'exemples de ce ſens total, formé par un nom avec un infinitif ; ſens qui, étant équivalent à un nom, peut également être où le ſujet d'une propoſition, ou le terme de l'action d'un verbe.

Ces ſortes d'énonciations qui déterminent un verbe, & qui en font une application, comme quand on dit *Je veux être ſage ; être ſage*, détermine *je veux :* ces ſortes d'énonciations, dis-je, ou de déterminations ne ſe font pas ſeulement par des infinitifs, elles ſe font auſſi quelquefois par des propoſitions même, comme quand on dit, *Je ne ſais qui a fait cela* ; & en latin *Neſcio quis fecit*, *neſcio uter*, &c.

Il y a donc des propoſitions ou énonciations qui ne ſervent qu'à expliquer ou à déterminer un mot d'une propoſition précédente : mais avant que de parler de ces ſortes de propoſitions, & de quitter la période, il ne ſera pas inutile de faire les obſervations ſuivantes.

Chaque phraſe ou aſſemblage de mots qui forme un ſens partiel dans une période, & qui a une certaine étendue, eſt appelée *Membre de la période*, κῶλον. Si le ſens eſt énoncé en peu de mots, on l'appelle *inciſe*, κόμμα, *ſegmen*, *inciſum.* Si tous les ſens particuliers qui compoſent la période ſont auſſi énoncés en peu de mots, c'eſt le ſtyle coupé ; c'eſt ce que Cicéron appelle *inciſim dicere*, parler par inciſes. C'eſt ainſi, comme nous l'avons déja vu, que M. Fléchier a dit : *Turenne eſt mort ; la victoire s'arrête ; la fortune chancelle ; tout le camp demeure immobile* : voilà quatre propoſitions qui ne ſont regardées que comme des inciſes, parce qu'elles ſont courtes ; le ſtyle périodique employe des phraſes plus longues.

Ainſi, une période peut être compoſée, ou ſeulement de membres, ce qui arrive lorſque chaque membre a une certaine étendue ; ou ſeulement d'inciſes, lorſque chaque ſens particulier eſt énoncé en peu de mots ; ou enfin une période eſt composée de membres & d'inciſes.

III. *Propoſition explicative*, *propoſition déterminative.* La propoſition explicative eſt différente de la déterminative, en ce que celle qui ne ſert qu'à expliquer un mot, laiſſe le mot dans toute ſa

valeur ſans aucune reſtriction ; elle ne ſert qu'à faire remarquer quelque propriété, quelque qualité de l'objet : par exemple, *l'homme, qui eſt un animal raiſonnable, devroit s'attacher à régler ſes paſſions ; qui eſt un animal raiſonnable*, c'eſt une propoſition explicative qui ne reſtreint point l'étendue du mot d'*Homme*. L'on pourroit dire également, *L'homme devroit s'attacher à régler ſes paſſions* : cette propoſition explicative fait ſeulement remarquer en l'homme une propriété, qui eſt une raiſon qui devroit le porter à régler ſes paſſions.

Mais ſi je dis, *L'homme qui m'eſt venu voir ce matin*, ou *l'homme que nous venons de rencontrer*, ou *dont vous m'avez parlé, eſt fort ſavant* ; ces trois propoſitions ſont déterminatives; chacune d'elles reſtreint la ſignification d'*Homme* à un ſeul individu de l'eſpèce humaine ; & je ne puis pas dire ſimplement *L'homme eſt fort ſavant*, parce que l'*homme* ſeroit pris alors dans toute ſon étendue, c'eſt à dire qu'il ſeroit dit de tous les individus de l'eſpèce humaine. *Les hommes, qui ſont créés pour aimer Dieu, ne doivent point s'attacher aux bagatelles ; qui ſont créés pour aimer Dieu*, voilà une propoſition explicative, qui ne reſtreint point l'étendue du mot d'*Hommes*. *Les hommes qui ſont complaiſants ſe font aimer; qui ſont complaiſants*, c'eſt une propoſition déterminative, qui reſtreint l'étendue d'*hommes* à ceux qui ſont complaiſants ; en ſorte que l'attribut *ſe font aimer* n'eſt pas dit de tous les hommes, mais ſeulement de ceux qui ſont complaiſants.

Ces énonciations ou propoſitions, qui ne ſont qu'explicatives ou déterminatives, ſont communément liées aux mots qu'elles expliquent ou à ceux qu'elles déterminent par *qui*, ou par *que*, ou par *dont*, *duquel*, &c.

Elles ſont liées par *qui*, lorſque ce mot eſt le ſujet de la propoſition explicative ou déterminative ; *Celui* qui *craint le Seigneur*, &c. *Les jeunes gens* qui *étudient*, &c.

Elles ſont liées par *que;* ce qui arrive en deux manières.

1°. Ce mot *que* eſt ſouvent le terme de l'action du verbe qui ſuit : par exemple, *le livre* que *je lis ; que* eſt le terme de l'action de lire. C'eſt ainſi que *dont*, *duquel*, *deſquels*, *à qui*, *auquel*, *auxquels*, ſervent auſſi à lier les propoſitions, ſelon les rapports que ces ronoms relatifs ont avec les mots qui ſuivent.

2°. Ce mot *que* eſt encore ſouvent le repréſentatif de la propoſition déterminative qui va ſuivre un verbe : *Je dis que ; que* eſt d'abord le terme de l'action *je dis*, *dico quod*; la propoſition qui le ſuit eſt l'explication de *que; Je dis que les gens de bien ſont eſtimés*. Ainſi, il y a des propoſitions qui ſervent à expliquer ou à déterminer quelque mot avec lequel elles entrent enſuite dans la compoſition d'une période.

IV. *Propoſition principale*, *propoſition incidente*. Un mot n'a de rapport grammatical avec un autre mot, que dans la même propoſition : il eſt donc eſſenciel de rapporter chaque mot à la propoſition particulière dont il fait partie, ſurtout quand le rapport des mots ſe trouve interrompu par quelque propoſition incidente, ou par quelque inciſe ou ſens détaché.

La propoſition incidente eſt celle qui ſe trouve entre le ſujet perſonnel & l'attribut d'une autre propoſition qu'on appelle *Propoſition principale*, parce que celle-ci contient ordinairement ce que l'on veut principalement faire entendre.

Ce mot *Incidente* vient du latin *incidere*, tomber dans : par exemple, *Alexandre, qui étoit roi de Macédoine, vainquit Darius ; Alexandre vainquit Darius*, voilà la propoſition principale; *Alexandre* en eſt ſujet; *vainquit Darius*, c'eſt l'attribut; mais entre *Alexandre* & *vainquit* il y a une autre propoſition, *Qui étoit roi de Macédoine ;* comme elle tombe entre le ſujet & l'attribut de la propoſition principale, on l'appelle *Propoſition incidente ; qui* en eſt le ſujet : ce *qui* rappelle l'idée d'*Alexandre qui*, c'eſt à dire, *lequel Alexandre*; *étoit roi de Macédoine*, c'eſt l'attribut. *Deus quem adoramus eſt omnipotens*, le Dieu que nous adorons eſt tout puiſſant : *Deus eſt omnipotens*, voilà la propoſition principale ; *Quem adoramus*, c'eſt la propoſition incidente ; *Nos adoramus quem Deum*, nous adorons lequel Dieu.

Ces propoſitions incidentes ſont auſſi des propoſitions explicatives, ou des propoſitions déterminatives.

V. *Propoſition explicite*, *propoſition implicite* ou *elliptique*. Une propoſition eſt explicite, lorſque le ſujet & l'attribut y ſont exprimés.

Elle eſt implicite, imparfaite, ou elliptique, lorſque le ſujet ou le verbe ne ſont pas exprimés, & que l'on ſe contente d'énoncer quelque mot qui, par la liaiſon que les idées acceſſoires ont entre elles, eſt deſtiné à réveiller dans l'eſprit de celui qui lit le ſens de toute la propoſition.

Ces propoſitions elliptiques ſont fort en uſage dans les deviſes & dans les proverbes : en ces occaſions les mots exprimés doivent réveiller aiſément l'idée des autres mots que l'ellipſe ſupprime.

Il faut obſerver que les mots énoncés doivent être préſentés dans la forme qu'ils le ſeroient ſi la propoſition étoit explicite ; ce qui eſt ſenſible en latin : par exemple, dans le proverbe dont nous avons parlé, *Ne ſus Minervam ; Minervam* n'eſt à l'accuſatif, que parce qu'il y ſeroit dans la propoſition explicite, à laquelle ces mots doivent être rapportés ; *Sus ne doceat Minervam*, qu'un ignorant ne ſe mêle point de vouloir inſtruire Minerve. Et de même ces trois mots *Deo optimo maximo*, qu'on ne déſigne ſouvent que par les lettres initiales *D. O. M.* ſont une propoſition implicite dont la *Conſtruction* pleine eſt, *Hoc monumentum*, ou *Theſis hæc*, *dicatur*, *voveatur*, *conſecratur Deo optimo maximo*.

Sur le rideau de la comédie italienne on lit ces mots tirés de l'art poétique d'Horace, *Sublato jure nocendi*, le droit de nuire ôté. Les circonſtances du lieu doivent faire entendre au lecteur intel-

ligent, que celui qui a donné cette inſcription a eu deſſein de faire dire aux comédiens, *Ridemus vitia, ſublato jure nocendi*, nous rions ici des défauts d'autrui, ſans nous permettre de bleſſer perſonne.

La deviſe eſt une repréſentation allégorique, dont on ſe ſert pour faire entendre une penſée par une comparaiſon. La deviſe doit avoir un corps & une ame. Le corps de la deviſe, c'eſt l'image ou repréſentation; l'ame de la deviſe, ſont les paroles qui doivent s'entendre d'abord littéralement de l'image ou corps ſymbolique; & en même temps le concours du corps & de l'ame de la deviſe doit porter l'eſprit à l'application que l'on veut faire, c'eſt à dire, à l'objet de la comparaiſon.

L'ame de la deviſe eſt ordinairement une propoſition elliptique. Je me contenterai de ce ſeul exemple : on a repréſenté le ſoleil au milieu d'un cartouche, & autour du ſoleil on a peint d'abord les planètes; ce qu'on a négligé de faire dans la ſuite : l'ame de cette deviſe eſt *Nec pluribus impar;* mot à mot, *Il n'eſt pas inſuffiſant pour pluſieurs.* Le roi Louis XIV fut l'objet de cette allégorie : le deſſein de l'auteur fut de faire entendre que, comme le ſoleil peut fournir aſſez de lumière pour éclairer ces différentes planètes, & qu'il a aſſez de force pour ſurmonter tous les obſtacles, & produire dans la nature les différents effets que nous voyons tous les jours qu'il produit; ainſi le roi eſt doué de qualités ſi éminentes, qu'il ſeroit capable de gouverner pluſieurs royaumes; il a d'ailleurs tant de reſſources & tant de forces, qu'il peut réſiſter à ce grand nombre d'ennemis ligués contre lui & les vaincre : de ſorte que la *Conſtruction pleine* eſt, *Sicut ſol non eſt impar pluribus orbibus illuminandis, ita Ludovicus decimus quartus non eſt impar pluribus regnis regendis, nec pluribus hoſtibus profligandis.* Ce qui fait bien voir que lorſqu'il s'agit de *Conſtruction*, il faut toujours réduire toutes les phraſes & toutes les propoſitions à la *Conſtruction pleine.*

VI. *Propoſition conſidérée grammaticalement, propoſition conſidérée logiquement.* On peut conſidérer une propoſition ou grammaticalement ou logiquement : quand on conſidère une propoſition grammaticalement, on n'a égard qu'aux rapports réciproques qui ſont entre les mots; au lieu que dans la propoſition logique, on n'a égard qu'au ſens total qui réſulte de l'aſſemblage des mots : en ſorte que l'on pourroit dire que la propoſition conſidérée grammaticalement eſt la propoſition de l'élocution; au lieu que la propoſition conſidérée logiquement eſt celle de l'entendement, qui n'a égard qu'aux différentes parties, je veux dire, aux différents points de vûe de ſa penſée: il en conſidère une partie comme ſujet, l'autre comme attribut, ſans avoir égard aux mots; ou bien il en regarde une comme cauſe, l'autre comme effet; ainſi des autres manières qui ſont l'objet de la penſée : c'eſt ce qui va être éclairci par des exemples.

Celui qui me ſuit, dit Jéſus-Chriſt, ne marche point dans les ténèbres : conſidérons d'abord cette phraſe ou cet aſſemblage de mots grammaticalement, c'eſt à dire, ſelon les rapports que les mots ont entre eux; rapports d'où réſulte le ſens : je trouve que cette phraſe, au lieu d'une ſeule propoſition, en contient trois.

1°. *Celui* eſt le ſujet de *ne marche point dans les ténèbres;* & voilà une propoſition principale; *celui* étant le ſujet, eſt ce que les grammairiens appellent *le nominatif du verbe.*

Ne marche point dans les ténèbres; c'eſt l'attribut; *marche* eſt le verbe qui eſt au ſingulier & à la troiſième perſonne, parce que le ſujet eſt au ſingulier, & eſt un nom de la troiſième perſonne, puiſqu'il ne marque ni la perſonne qui parle, ni celle à qui l'on parle; *ne point* eſt la négation, qui nie du ſujet l'action *de marcher dans les ténèbres.*

Dans les ténèbres, eſt une modification de l'action de celui qui marche, *il marche dans les ténèbres; dans* eſt une prépoſition que ne marque d'abord qu'une modification ou manière incomplette, c'eſt à dire que *dans*, étant une prépoſition, n'indique d'abord qu'une eſpèce, une ſorte de modification, qui doit être enſuite ſingularisée, appliquée, déterminée par un autre mot, qu'on appelle par cette raiſon *le complément* de la prépoſition : ainſi, *les ténèbres* eſt le complément de *dans*; & alors ces mots, *dans les ténèbres*, forment un ſens particulier qui modifie *marche*, c'eſt à dire, qui énonce une manière particulière de marcher.

2°. *Qui me ſuit*, ces trois mots ſont une propoſition incidente qui détermine *celui*, & le reſtreint à ne ſignifier que *le diſciple de Jéſus-Chriſt*, c'eſt à dire, celui qui règle ſa conduite & ſes mœurs ſur les maximes de l'Évangile : ces propoſitions incidentes énoncées par *qui*, ſont équivalentes à un adjectif.

Qui eſt le ſujet de cette propoſition incidente; *me ſuit* eſt l'attribut; *ſuit* eſt le verbe; *me* eſt le déterminant ou terme de l'action de *ſuit :* car ſelon l'ordre de la penſée & des rapports, *me* eſt après *ſuit;* mais ſelon l'élocution ordinaire ou *Conſtruction uſuelle*, ces ſortes de pronoms précèdent le verbe. Notre langue a conſervé beaucoup plus d'inverſions latines qu'on ne penſe.

3°. *Dit Jeſus-Chriſt*, c'eſt une troiſième propoſition qui fait une inciſe ou ſens détaché; c'eſt un adjoint : en ces occaſions la *Conſtruction uſuelle* met le ſujet de la propoſition après le verbe : *Jeſus-Chriſt* eſt ſujet, & *dit* eſt l'attribut.

Conſidérons maintenant cette propoſition à la manière des logiciens : commençons d'abord à en ſéparer l'inciſe, *dit Jeſus-Chriſt :* il ne nous reſtera plus qu'une ſeule propoſition; *Celui qui me ſuit :* ces mots ne forment qu'un ſens total; *qui* eſt le ſujet de la propoſition logique, ſujet complexe ou composé; car on ne juge de *celui*, qu'autant qu'il eſt *celui qui me ſuit :* voilà le ſujet logique ou de l'entendement. C'eſt de ce ſujet que l'on penſe & que l'on dit qu'*il ne marche point dans les ténèbres.*

Il en eſt de même de cette autre propoſition : *Alexandre, qui étoit roi de Macédoine, vainquit Darius.* Examinons d'abord cette phraſe gramma-

ticalement. J'y trouve deux propoſitions : *Alexandre vainquit Darius*, voilà une propoſition principale ; *Alexandre* en eſt le ſujet ; *vainquit Darius*, c'eſt l'attribut. *Qui étoit roi de Macédoine*, c'eſt une propoſition incidente ; *qui* en eſt le ſujet, & *étoit roi de Macédoine*, l'attribut. Mais logiquement ces mots, *Alexandre qui étoit roi de Macédoine*, forment un ſens équivalent à *Alexandre roi de Macédoine* : ce ſens total eſt le ſujet complexe de la propoſition ; *vainquit Darius*, c'eſt l'attribut.

Je crois qu'un grammairien ne peut pas ſe diſpenſer de connoître ces différentes ſortes de propoſitions, s'il veut faire la *Conſtruction* d'une manière raiſonnable.

Les divers noms que l'on donne aux différentes propoſitions, & ſouvent à la même, ſont tirés des divers points de vûe ſous leſquels on les conſidère : nous allons raſſembler ici celles dont nous venons de parler, & que nous croyons qu'un grammairien doit connoître.

TABLE des divers noms que l'on donne aux Propoſitions, aux Sujets, & aux Attributs.

I. Diviſion.
- PROPOSITION DIRECTE énoncée par le mode indicatif. Elle marque un jugement.
- PROPOSITION OBLIQUE. exprimée par quelque autre mode du verbe. Elle marque, non un jugement, mais quelque conſidération particulière de l'eſprit. On l'appelle *Énonciation*.

Les Propoſitions & les Énonciations ſont compoſées d'un Sujet & d'un Attribut.

- *Le Sujet eſt*, ou
  1. Simple tant au pluriel qu'au ſingulier.
  2. Multiple, lorſqu'on applique le même Attribut à différents individus.
  3. Complexe.
  4. Énoncé par pluſieurs mots qui forment un ſens total, & qui ſont équivalents à un nom.
- *L'Attribut eſt*, ou
  - Simple.
  - Compoſé, c'eſt à dire, énoncé par pluſieurs mots.

II. Diviſion.
- PROPOSITION ABSOLUE *ou* COMPLETTE.
- PROPOSITION RELATIVE *ou* PARTIELLE. On les appelle auſſi *corrélatives*.

L'enſemble des Propoſitions corrélatives ou partielles forme la Période.

La Période eſt compoſée, ou
- De membres ſeulement.
- D'inciſes ſeulement.
- De membres & d'inciſes.

III. Diviſion.
- Propoſition explicative.
- Propoſition déterminative.

IV. Diviſion.
- Propoſition principale.
- Propoſition incidente.

V. Diviſion.
- Propoſition implicite ou elliptique.
- Propoſition explicite.

VI. Diviſion.
- Propoſition conſidérée grammaticalement.
- Propoſition conſidérée logiquement.

Il faut obſerver que les logiciens donnent le nom de *Propoſition compoſée*, à tout ſens total qui réſulte du rapport que deux propoſitions grammaticales ont entre elles ; rapports qui ſont marqués par la valeur des différentes conjonctions qui uniſſent les propoſitions grammaticales.

Ces propoſitions compoſées ont divers noms ſelon la valeur de la conjonction, ou de l'adverbe conjonctif, ou du relatif qui unit les ſimples propoſitions partielles & en fait un tout. Par exemple, *ou*, *aut*, *vel*, eſt une conjonction disjonctive ou de diviſion. On raſſemble d'abord deux objets pour donner enſuite l'alternative de l'un ou celle de l'autre. Ainſi, après avoir d'abord raſſemblé dans mon eſprit l'idée du ſoleil & celle de la terre, je dis que c'eſt ou le ſoleil qui tourne, ou que c'eſt la terre : voilà deux propoſitions grammaticales relatives, dont les logiciens ne font qu'une propoſition compoſée, qu'ils appellent *Propoſition disjonctive*.

Telles ſont encore les propoſitions conditionelles qui réſultent du rapport de deux propoſitions par la conjonction conditionnelle *ſi* ou *pourvu que* : *ſi vous étudiez bien, vous deviendrez ſavant* ; voilà une propoſition compoſée qu'on appelle *conditionnelle*. Ces propoſitions ſont composées de deux propoſitions particulières, dont l'une exprime une condition d'où dépend un effet que l'autre énonce. Celle où eſt la condition s'appelle l'*antécédent*, *ſi vous étudiez bien* ; celle qui énonce l'effet qui ſuivra la condition, eſt appelée le *conſéquent*, *vous deviendrez ſavant*.

Il eſt eſtimé parce qu'il eſt ſavant & vertueux. Voilà une propoſition compoſée, que les logiciens appellent *cauſale*, du mot *parce que*, qui ſert à exprimer la cauſe de l'effet que la première propoſition énonce. *Il eſt eſtimé* ; voilà l'effet ; & pourquoi ? *parce qu'il eſt ſavant & vertueux* ; voilà la cauſe de l'eſtime.

La fortune peut bien ôter les richeſſes, mais elle ne peut pas ôter la vertu : voilà une propoſition compoſée, qu'on appelle *adverſative* ou *diſcrétive*, du latin *diſcretivus* (Donat) qui ſert à ſéparer, à diſtinguer, parce qu'elle eſt compoſée de deux propoſitions, dont la ſeconde marque une diſtinction, une ſéparation, une ſorte de contrariété

& d'oppoſition par rapport à la première; & cette ſéparation eſt marquée par la conjonction adverſative *mais*.

Il eſt facile de démêler ainſi les autres ſortes de propoſitions composées; il ſuffit pour cela de connoître la valeur des conjonctions qui lient les propoſitions particulières, & qui, par cette liaiſon, forment un tout qu'on appelle *Propoſition compoſée*. On fait enſuite aiſément la *Conſtruction* détaillée de chacune des propoſitions particulières, qu'on appelle auſſi *partielles* ou *corrélatives*.

Je ne parle point ici des autres ſortes de propoſitions, comme des propoſitions univerſelles, des particulières, des ſingulières, des indéfinies, des affirmatives, des négatives, des contradictoires, *&c.* Quoique ces connoiſſances ſoient très-utiles, j'ai cru ne devoir parler ici de la propoſition, qu'autant qu'il eſt néceſſaire de la connoître pour avoir des principes sûrs de *Conſtruction*.

Deux rapports généraux *entre les mots dans la* Conſtruction : I. *rapport d'identité* : II. *rapport de détermination*. Tous les rapports particuliers de *Conſtruction*, ſe réduiſent à deux ſortes de rapports généraux.

I. *Rapport d'identité*. C'eſt le fondement de l'accord de l'adjectif avec ſon ſubſtantif, car l'adjectif ne fait qu'énoncer ou déclarer ce que l'on dit qu'eſt le ſubſtantif; en ſorte que l'adjectif c'eſt le ſubſtantif analyſé, c'eſt à dire, conſidéré comme étant de telle ou telle façon, comme ayant telle ou telle qualité : ainſi, l'adjectif ne doit pas marquer, par rapport au genre, au nombre, & au cas, des vûes qui ſoient différentes de celles ſous leſquelles l'eſprit conſidère le ſubſtantif.

Il en eſt de même entre le verbe & le ſujet de la propoſition, parce que le verbe énonce que l'eſprit conſidère le ſujet comme étant, ayant, ou faiſant quelque choſe : ainſi, le verbe doit indiquer le même nombre & la même perſonne que le ſujet indique; & il y a des langues, tel eſt l'hébreu, où le verbe indique même le genre. Voilà ce que j'appelle *rapport* ou *raiſon d'identité*, du latin *idem*.

II. La ſeconde ſorte de rapport qui régle la *Conſtruction* des mots, c'eſt le rapport de détermination.

Le ſervice des mots dans le diſcours, ne conſiſte qu'en deux points :

1°. A énoncer une idée ; *lumen*, lumière; *ſol*, ſoleil.

2°. A faire connoître le rapport qu'une idée a avec une autre idée; ce qui ſe fait par les ſignes établis en chaque langue, pour étendre & reſtreindre les idées & en faire des applications particulières.

L'eſprit conçoit une penſée tout d'un coup, par la ſimple intelligence, comme nous l'avons déja remarqué; mais quand il faut énoncer une penſée, nous ſommes obligés de la diviſer, de la préſenter en détail par les mots, & de nous ſervir des ſignes établis pour en marquer les divers rapports. Si je veux parler de la lumière du ſoleil, je dirai en latin, *lumen ſolis*, & en françois *de le ſoleil*, & par contraction, *du ſoleil*, ſelon la *Conſtruction* uſuelle : ainſi, en latin, la terminaiſon de *ſolis* détermine *lumen* à ne ſignifier alors que la lumière du ſoleil. Cette détermination ſe marque en françois par la prépoſition *de*, dont les latins ont ſouvent fait le même uſage, comme nous l'avons fait voir en parlant de l'article, *templum* de *marmore*, un temple de marbre. Virg. *&c.*

La détermination qui ſe fait en latin par la terminaiſon de l'accuſatif, *diliges Dominum Deum tuum*, ou *Dominum Deum tuum diliges*; cette détermination, dis-je, ſe marque en françois par la place ou poſition du mot, qui, ſelon la *Conſtruction* ordinaire, ſe met après le verbe, *tu aimeras le Seigneur ton Dieu*. Les autres déterminations ne ſe font aujourdhui en françois que par le ſecours des prépoſitions. Je dis *aujourdhui*, parce qu'autrefois un nom ſubſtantif placé immédiatement après un autre nom ſubſtantif, le déterminoit de la même manière qu'en latin; un nom qui a la terminaiſon du génitif, détermine le nom auquel il ſe rapporte, *lumen ſolis, liber Petri*, *al tens Innocent III.* (Villehardouin,) au temps *d'*Innocent III. l'*Incarnation notre Seigneur* (idem), pour l'Incarnation *de* notre Seigneur; *le ſervice Dieu* (idem), pour le ſervice *de* Dieu; le *frère l'empereur* (Baudoin, *id. p.* 163), pour le frère *de* l'empereur : & c'eſt de là que l'on dit encore l'*hôtel-Dieu*, &c. Voyez la *Préface des Antiquités gauloiſes de* Borel. Ainſi, nos pères ont d'abord imité l'une & l'autre manière des latins : premièrement, en ſe ſervant en ces occaſions de la prépoſition *de*; *templum de marmore*, un temple de marbre : ſecondement, en plaçant le ſubſtantif modifiant immédiatement après le modifié ; *frater imperatoris*, le frère l'empereur; *domus Dei*, l'hôtel-Dieu. Mais alors le latin déſignoit, par une terminaiſon particulière, l'effet du nom modifiant; avantage qui ne ſe trouvoit point dans les noms françois, dont la terminaiſon ne varie point. On a enfin donné la préférence à la première manière, qui marque cette ſorte de détermination par le ſecours de la prépoſition *de* : *la gloire de Dieu*.

La Syntaxe d'une langue ne conſiſte que dans les ſignes de ces différentes déterminations. Quand on connoît bien l'uſage & la deſtination de ces ſignes, on ſait la Syntaxe de la langue : j'entends la *Syntaxe néceſſaire*, car la Syntaxe uſuelle & élégante demande encore d'autres obſervations; mais ces obſervations ſuppoſent toujours celle de la Syntaxe néceſſaire, & ne regardent que la netteté, la vivacité, & les grâces de l'Élocution; ce qui n'eſt pas maintenant de notre ſujet.

Un mot doit être ſuivi d'un ou de pluſieurs autres mots déterminants, toutes les fois que par lui-même il ne fait qu'une partie de l'analyſe d'un ſens particulier; l'eſprit ſe trouve alors dans la néceſſité d'attendre & de demander le mot déterminant, pour avoir tout le ſens particulier que le premier mot

mot ne lui annonce qu'en partie. C'eſt ce qui arrive à toutes les prépoſitions, & à tous les verbes actifs tranſitifs : *il eſt allé à*; *à* n'énonce pas tout le ſens particulier : & je demande *où?* on répond, *à la chaſſe*, *à Verſailles*, ſelon le ſens particulier qu'on a à déſigner. Alors le mot qui achève le ſens, dont la prépoſition n'a énoncé qu'une partie, eſt le complément de la prépoſition; c'eſt à dire que la prépoſition & le mot qui la détermine, font enſemble un ſens partiel, qui eſt enſuite adapté aux autres mots de la phraſe; enſorte que la prépoſition eſt, pour ainſi dire, un mot d'eſpèce ou de ſorte, qui doit enſuite être déterminé individuellement : par exemple, *cela eſt dans*; *dans* marque une ſorte de manière d'être par rapport au lieu; & ſi j'ajoûte *dans la maiſon*, je détermine, j'individualiſe, pour ainſi dire, cette manière ſpécifique d'*être dans*.

Il en eſt de même des verbes actifs : quelqu'un me dit que le *roi a donné*; ces mots *a donné* ne font qu'une partie du ſens particulier, l'eſprit n'eſt pas ſatisfait, il n'eſt qu'ému, on attend, ou l'on demande, 1°. *ce que le roi a donné*, 2°. *à qui il a donné*. On répond, par exemple, à la première queſtion, *que le roi a donné un régiment* : voilà l'eſprit ſatisfait par rapport à la choſe donnée; *régiment* eſt donc à cet égard le déterminant de *a donné*, il détermine *a donné*. On demande enſuite; *à qui le roi a-t-il donné ce régiment?* On répond *à monſieur N.* ainſi la prépoſition *à*, ſuivie du nom qui la détermine, fait un ſens partiel qui eſt le déterminant de *a donné* par rapport *à la perſonne*, à qui. Ces deux ſortes de relations ſont encore plus ſenſibles en latin, où elles ſont marquées par des terminaiſons particulières. *Reddite* (illa) *quæ ſunt Cæſaris, Cæſari : &* (illa) *quæ ſunt Dei, Deo.*

Voilà deux ſortes de déterminations auſſi néceſſaires & auſſi directes l'une que l'autre, chacune dans ſon eſpèce. On peut, à la vérité, ajouter d'autres circonſtances à l'action, comme le *temps*, le *motif*, la *manière*. Les mots qui marquent ces circonſtances ne ſont que des adjoints, que les mots précédents n'éxigent pas néceſſairement. Il faut donc bien diſtinguer les déterminations néceſſaires, d'avec celles qui n'influent en rien à l'eſſence de la propoſition grammaticale, en ſorte que, ſans ces adjoints, on perdroit à la vérité quelques circonſtances de ſens; mais la propoſition n'en ſeroit pas moins telle propoſition.

A l'occaſion du rapport de détermination, il ne ſera pas inutile d'obſerver qu'un nom ſubſtantif ne peut déterminer que trois ſortes de mots : 1°. un autre nom, 2°. un verbe, 3°. ou enfin une prépoſition. Voilà les ſeules parties du diſcours qui ayent beſoin d'être déterminées; car l'adverbe ajoûte quelque circonſtance de temps, de lieu, ou de manière; ainſi, il détermine lui-même l'action ou ce qu'on dit du ſujet, & n'a pas beſoin d'être déterminé. Les conjonctions lient les propoſitions; & à l'égard de l'adjectif, il ſe *conſtruit* avec ſon ſubſtantif par le rapport d'identité.

1°. Lorſqu'un nom ſubſtantif détermine un autre nom ſubſtantif, le ſubſtantif déterminant ſe met au génitif en latin, *lumen ſolis*; & en françois ce rapport ſe marque par la prépoſition *de* : ſur quoi il faut remarquer que, lorſque le nom déterminant eſt un individu de l'eſpèce qu'il détermine, on peut conſidérer le nom d'eſpèce comme un adjectif, & alors on met les deux noms au même cas par rapport d'identité : *urbs Roma*, *Roma quæ eſt urbs*; c'eſt ce que les grammairiens appellent *Appoſition.* C'eſt ainſi que nous diſons le *mont Parnaſſe*, le *fleuve Don*, le *cheval Pégaſe*, &c. Mais en dépit des grammairiens modernes, les meilleurs auteurs latins ont auſſi mis au génitif le nom de l'individu, par rapport de détermination. *In oppido Antiochiæ* (Cic.); & (Virg.) *celſam Butroti aſcendimus urbem* (*Æn. l. III, v.* 293.); exemple remarquable, car *urbem Butroti* eſt à la queſtion *quo*. Auſſi les commentateurs qui préfèrent la règle de nos grammairiens à Virgile, n'ont pas manqué de mettre dans leurs notes *Aſcendimus in urbem Butrotum.* Pour nous qui préférons l'autorité inconteſtable & ſoutenue des auteurs latins, aux remarques frivoles de nos grammairiens, nous croyons que quand on dit *maneo Lutetiæ*, il faut ſous-entendre *in urbe*.

2°. Quand un nom détermine un verbe, il faut ſuivre l'uſage établi dans une langue pour marquer cette détermination. Un verbe doit être ſuivi d'autant de noms déterminants, qu'il y a de ſortes d'émotions que le verbe excite néceſſairement dans l'eſprit. *J'ai donné* : quoi? & à qui?

3°. A l'égard de la prépoſition, nous venons d'en parler. Nous obſerverons ſeulement ici qu'une prépoſition ne détermine qu'un nom ſubſtantif, ou un mot pris ſubſtantivement; & que, quand on trouve une prépoſition ſuivie d'une autre, comme quand on dit *pour du pain*, *par des hommes*, &c. alors il y a ellipſe *pour quelque partie du pain*, *par quelques-uns des hommes.*

Autres remarques pour bien faire la Conſtruction.

I. Quand on veut faire la *Conſtruction* d'une période, on doit d'abord la lire entièrement; & s'il y a quelque mot de ſouſentendu, le ſens doit aider à le ſuppléer. Ainſi, l'exemple trivial des rudiments *Deus quem adoremus*, eſt défectueux. On ne voit pas pourquoi *Deus* eſt au nominatif; il faut dire *Deus quem adoramus eſt omnipotens* : *Deus eſt omnipotens*, voilà une propoſition; *Quem adoremus* en eſt une autre.

II. Dans les propoſitions abſolues ou complettes, il faut toujours commencer par le ſujet de la propoſition; & ce ſujet eſt toujours ou un individu, ſoit réel ſoit métaphyſique, ou bien un ſens total exprimé par pluſieurs mots.

III. Mais lorſque les propoſitions ſont relatives & qu'elles forment des périodes, on commence par les conjonctions ou par les adverbes conjonctifs qui les rendent relatives; par exemple, *ſi*, *quand*, *lorſ-*

que, *pendant que*, &c. on met à part la conjonction ou l'adverbe conjonctif, & l'on examine ensuite chaque proposition séparément ; car il faut bien observer qu'un mot n'a aucun accident grammatical, qu'à cause de son service dans la seule proposition où il est employé.

IV. Divisez d'abord la proposition en sujet & en attribut le plus simplement qu'il sera possible ; après quoi ajoutez au sujet personnel, ou réel ou abstrait, chaque mot qui y a rapport, soit par la raison de l'indentité ou par la raison de la détermination ; ensuite passez à l'attribut en commençant par le verbe, & ajoutant chaque mot qui y a rapport selon l'ordre le plus simple, & selon les déterminations que les mots se donnent successivement.

S'il y a quelque adjoint ou incise qui ajoûte à la proposition quelque circonstance de temps, de manière, ou quelqu'autre ; après avoir fait la *Construction* de cet incise, & après avoir connu la raison de la modification qu'il a, placez-le au commencement ou à la fin de la proposition ou de la période, selon que cela vous paroitra plus simple & plus naturel.

Par exemple, *Imperante Cæsare Augusto*, *unigenitus Dei filius Christus*, *in civitate David*, *quæ vocatur Bethleem*, *natus est*. Je cherche d'abord le sujet personnel, & je trouve *Christus ;* je passe à l'attribut, & je vois *est natus :* je dis d'abord *Christus est natus*. Ensuite je connois par la terminaison que *Filius unigenitus* se rapporte à *Christus* par rapport d'indentité ; & je vois que *Dei* étant au génitif, se rapporte à *Filius* par rapport de détermination : ce mot *Dei* détermine *Filius* à signifier ici le *Fils unique de Dieu* : ainsi j'écris le sujet total, *Christus unigenitus filius Dei*.

Est natus, voilà l'attribut nécessaire. *Natus* est au nominatif, par rapport d'identité avec *Christus ;* car le verbe *est* marque simplement que le sujet est, & le mot *natus* dit ce qu'il est, né ; *est natus*, comme nous disons *il est venu*, *il est allé*. L'indication du temps passé est dans le participe, *venu*, *allé*, natus, *&c.*

In civitate David, voilà un adjoint qui marque la circonstance du lieu de la naissance. *In*, préposition de lieu déterminée par *Civitate David. David*, nom propre qui détermine *civitate*. *David*, ce mot se trouve quelquefois décliné à la manière des latins, *David*, *Davidis ;* mais il est ici employé comme nom hébreu, qui, passant dans la langue latine sans en prendre les inflexions, est considéré comme indéclinable.

Cette cité de David est déterminée plus singulièrement par la proposition incidente, *Quæ vocatur Bethleem*.

Il y a de plus ici un autre adjoint qui énonce une circonstance de temps, *Imperante Cæsare Augusto*. On place ces sortes d'adjoints ou au commencement ou à la fin de la proposition, selon que l'on sent que la manière de les placer apporte ou plus de grâce ou plus de clarté.

Je ne voudrois pas que l'on fatiguât les jeunes gen qui commencent, en les obligeant de faire ainsi eux mêmes la *Construction*, ni d'en rendre raison de l manière que nous venons de le faire ; leur cerveau n'a pas encore assez de consistance pour ces opérations réfléchies. Je voudrois seulement qu'on ne les occupât d'abord qu'à expliquer un texte suivi, *construit* selon ces idées ; ils commenceront ainsi à les saisir par sentiment : & lorsqu'ils seront en état de concevoir les raisons de la *Construction*, on ne leur en apprendra point d'autres que celles dont la nature & leurs propres lumières leur feront sentir la vérité. Rien de plus facile que de les leur faire entendre peu à peu sur un latin où elles sont observées, & qu'on leur a fait expliquer plusieurs fois. Il en résulte deux grands avantages ; 1°. moins de dégoût & moins de peine ; 2°. leur raison se forme, leur esprit ne se gâte point, & ne s'accoutume pas à prendre le faux pour le vrai, les ténèbres pour la lumière, ni à admettre des mots pour des choses. Quand on connoît bien les fondements de la *Construction*, on prend le goût de l'élégance par de fréquentes lectures des auteurs qui ont le plus de réputation.

Les principes métaphysiques de la *Construction* sont les mêmes dans toutes les langues. Je vais en faire l'application sur une idylle de Mad. Déshoulières.

Construction *grammaticale & raisonnée de l'idylle de* Mad. Déshoulières, *Les moutons*.

Hélas, petits Moutons, que vous êtes heureux !

Vous êtes heureux, c'est la proposition.

Hélas, *petits Moutons*, ce sont des adjoints à la proposition, c'est à dire que ce sont des mots qui n'entrent grammaticalement ni dans le sujet ni dans l'attribut de la proposition.

Hélas est une interjection qui marque un sentiment de compassion : ce sentiment a ici pour objet la personne même qui parle ; elle se croit dans un état plus malheureux que la condition des moutons.

Petits Moutons, ces deux mots sont une suite de l'exclamation ; ils marquent que c'est aux moutons que l'auteur adresse la parole ; il leur parle comme à des personnes raisonnables.

Moutons, c'est le substantif, c'est à dire le suppôt, l'être existant ; c'est le mot qui explique *vous*.

Petits, c'est l'adjectif ou qualificatif : c'est le mot qui marque que l'on regarde le substantif avec la qualification que ce mot exprime ; c'est le substantif même considéré sous un tel point de vûe.

Petits, n'est pas ici un adjectif qui marque directement le volume & la petitesse des moutons ; c'est plus tôt un terme d'affection & de tendresse. La nature nous inspire ce sentiment pour les petits des animaux, qui ont plus de besoin de notre secours que les grands.

Petits Moutons ; selon l'ordre de l'analyse énonciative de la pensée, il faudroit dire *Moutons petits*, car *petits* suppose *Moutons* : on ne met *petits* au pluriel & au masculin, que parce que *Moutons* est au

pluriel & au maſculin. L'adjectif ſuit le nombre & le genre de ſon ſubſtantif, parce que l'adjectif n'eſt que le ſubſtantif même conſidéré avec telle ou telle qualification ; mais parce que ces différentes conſidérations de l'eſprit ſe font intérieurement dans le même inſtant, & qu'elles ne ſont diviſées que par la néceſſité de l'énonciation, la *Conſtruction* uſuelle place au gré de l'uſage certains adjectifs avant, & d'autres après leurs ſubſtantifs.

Que vous êtes heureux! que eſt pris adverbialement, & vient du latin *quantum*, *ad quantum*, à quel point, combien : ainſi, *que* modifie le verbe ; il marque une manière d'être, & vaut autant que l'adverbe *combien*.

Vous, eſt le ſujet de la propoſition ; c'eſt de *vous* que l'on juge. *Vous*, eſt le pronom de la ſeconde perſonne : il eſt ici au pluriel.

Êtes heureux, c'eſt l'attribut ; c'eſt ce qu'on juge de *vous*.

Êtes, eſt le verbe qui, outre la valeur ou ſignification particulière de marquer l'exiſtence, fait connoître l'action de l'eſprit qui attribue cette exiſtence *heureuſe* à *vous* ; & c'eſt par cette propriété que ce mot eſt verbe ; on affirme que vous exiſtez heureux.

Les autres mots ne ſont que des dénominations ; mais le verbe, outre la valeur ou ſignification particulière du qualificatif qu'il renferme, marque encore l'action de l'eſprit qui attribue ou applique cette valeur à un ſujet.

Etes : la terminaiſon de ce verbe marque encore le nombre, la perſonne, & le temps préſent.

Heureux eſt le qualificatif, que l'eſprit conſidère comme uni & indentifié à *vous*, à votre exiſtence ; c'eſt ce que nous appelons le *Rapport d'identité*.

Vous paiſſez dans nos champs ſans ſouci, ſans alarmes.

Voici une autre propoſition.

Vous en eſt encore le ſujet ſimple : c'eſt un pronom ſubſtantif ; car c'eſt le nom de la ſeconde perſonne, en tant qu'elle eſt la perſonne à qui l'on adreſſe la parole ; comme *roi*, *pape*, ſont des noms de perſonnes en tant qu'elles poſſèdent ces dignités. Enſuite les circonſtances font connoître de quel roi ou de quel pape on entend parler. De même ici les circonſtances, les adjoints font connoître que ce *vous*, ce ſont les moutons. C'eſt ſe faire une fauſſe idée des pronoms que de les prendre pour de ſimples vicegérents, & de les regarder comme des mots mis à la place des vrais noms : ſi cela étoit, quand les latins diſent *Cérès* pour le pain, ou *Bacchus* pour le vin, *Cerès* & *Bacchus* ſeroient des pronoms.

Paiſſez eſt le verbe dans un ſens neutre, c'eſt à dire que ce verbe marque ici un état de ſujet ; il exprime en même temps l'action & le terme de l'action : car *vous paiſſez* eſt autant que *vous mangez l'herbe*. Si le terme de l'action étoit exprimé ſéparément, & qu'on dit *vous paiſſez l'herbe naiſſante*, le verbe ſeroit actif tranſitif.

Dans nos champs, voilà une circonſtance de l'action.

Dans eſt une prépoſition qui marque une vûe de l'eſprit par rapport au lieu : mais *dans* ne détermine pas le lieu ; c'eſt un de ces mots incomplets dont nous avons parlé, qui ne font qu'une partie d'un ſens particulier, & qui ont beſoin d'un autre mot pour former ce ſens : ainſi, *dans* eſt la prépoſition, & *nos champs* en eſt le complément. Alors ces mots *dans nos champs* font un ſens particulier qui entre dans la compoſition de la propoſition. Ces ſortes de ſens ſont ſouvent exprimés en un ſeul mot, qu'on appelle *Adverbe*.

Sans ſouci, voilà encore une prépoſition avec ſon complément ; c'eſt un ſens particulier qui fait un inciſe. *Inciſe* vient du latin *Inciſum*, qui ſignifie *coupé* : c'eſt un ſens détaché qui ajoûte une circonſtance de plus à la propoſition. Si ce ſens étoit ſupprimé, la propoſition auroit une circonſtance de moins ; mais elle n'en ſeroit pas moins propoſition.

Sans allarmes eſt un autre inciſe.

Auſſi tôt aimés qu'amoureux,
On ne vous force point à répandre des larmes.

Voici une nouvelle période ; elle a deux membres.

Auſſitôt aimés qu'amoureux, c'eſt le premier membre, c'eſt à dire, le premier ſens partiel qui entre dans la compoſition de la période.

Il y a ici ellipſe, c'eſt à dire que, pour faire la *Conſtruction* pleine, il faut ſuppléer des mots que la *Conſtruction* uſuelle ſupprime, mais dont le ſens eſt dans l'eſprit.

Auſſitôt aimés qu'amoureux, c'eſt à dire, *comme vous êtes aimés auſſitôt que vous êtes amoureux*.

Comme eſt ici un adverbe relatif qui ſert au raiſonnement, & qui doit avoir un corrélatif : *comme*, c'eſt à dire, *& parce que vous êtes*, &c.

Vous eſt le ſujet, *êtes aimés auſſitôt* eſt l'attribut : *auſſitôt* eſt un adverbe relatif de temps, dans le même temps.

Que, autre adverbe de temps ; c'eſt le corrélatif d'*auſſitôt*. *Que* appartient à la propoſition ſuivante, *que vous êtes amoureux* : ce *que* vient du latin *in quo*, dans lequel, *quum*.

Vous êtes amoureux ; c'eſt la propoſition corrélative de la précédente.

On ne vous force point à répandre des larmes : cette propoſition eſt la corrélative du ſens total des deux propoſitions précédentes.

On eſt le ſujet de la propoſition. *On* vient de *homo*. Nos pères diſoient *hom*, *nou y a hom ſus la terre*. *Voyez* Borel au mot *Hom*. *On* ſe prend dans un ſens indéfini, indéterminé ; *une perſonne quelconque*, *un individu de votre eſpèce*.

Ne vous force point à répandre des larmes. Voilà tout l'attribut : c'eſt l'attribut total ; c'eſt ce qu'on juge de *on*.

Force eſt le verbe qui eſt dit de *on* ; c'eſt pour cela qu'il eſt au ſingulier & à la troiſième perſonne.

Ne point, ces deux mots font une négation :

ainſi, la propoſition eſt négative. *Voyez* ce que nous avons dit de *point*, en parlant de l'*article* vers la fin.

Vous : ce mot, ſelon la *Conſtruction* uſuelle, eſt ici avant le verbe ; mais, ſelon l'ordre de la *Conſtruction* des vûes de l'eſprit, *vous* eſt après le verbe, puiſqu'il eſt le terme ou l'objet de l'action de *forcer*.

Cette tranſpoſition du pronom n'eſt pas en uſage dans toutes les langues. Les anglois diſent, *I dreſs my ſelf*; mot à mot, *j'habille moi-même :* nous diſons *je m'habille*, ſelon la *Conſtruction* uſuelle; ce qui eſt une véritable inverſion, que l'habitude nous fait préférer à la *Conſtruction* régulière. On lit trois fois au dernier chapitre de l'évangile de S. Jean, *Simon diligis me? Simon amas me?* Pierre aimez-vous moi? nous diſons *Pierre m'aimez-vous?*

La plupart des étrangers qui viennent du Nord diſent *j'aime vous*, *j'aime lui*, au lieu de dire *je vous aime*, *je l'aime* ſelon notre *Conſtruction* uſuelle.

A répandre des larmes : repandre des larmes, ces trois mots font un ſens total, qui eſt le complément de la prépoſition *à*. Cette prépoſition met ce ſens total en rapport avec *force* ; forcer à, *cogere ad.* Virgile a dit, *cogitur ire in lacrymas* (Æn. l. IV. v. 413,) & *vocant ad lacrymas.* Æn. l. XI. v. *96*.

Répandre des larmes : des larmes n'eſt pas ici le complément immédiat de *répandre ; des larmes* eſt ici dans un ſens partitif ; il y a ici ellipſe d'un ſubſtantif générique : *répandre une certaine quantité de larmes ;* ou comme diſent les poètes latins, *imbrem lacrymarum*, une pluie de larmes.

Vous ne formez jamais d'inutiles déſirs.

Vous, ſujet de la propoſition ; les autres mots ſont l'attribut.

Formez, eſt le verbe à la ſeconde perſonne du préſent de l'indicatif.

Ne, eſt la négation qui rend la propoſition négative. *Jamais*, eſt un adverbe de temps. *Jamais*, en aucun temps. Ce mot vient de deux mots latins, *jam* & *magis*.

D'inutiles déſirs, c'eſt encore un ſens partitif; vous ne formez jamais certains déſirs, quelques déſirs qui ſoient du nombre des déſirs inutiles. *D'inutiles déſirs :* quand le ſubſtantif & l'adjectif ſont ainſi le déterminant d'un verbe ou le complément d'une prépoſition dans un ſens affirmatif, ſi l'adjectif précède le ſubſtantif, il tient lieu d'article, & marque la ſorte ou eſpèce, *vous formez d'inutiles déſirs ;* on qualifie d'*inutiles* les déſirs que vous formez. Si au contraire le ſubſtantif précède l'adjectif, on lui rend l'article ; c'eſt le ſens individuel : *vous formez des déſirs inutiles ;* on veut dire que les déſirs particuliers ou ſinguliers que vous formez ſont du nombre de les déſirs inutiles. Mais dans le ſens négatif on diroit, *vous ne formez jamais pas, point, de déſirs inutiles :* c'eſt alors le ſens ſpécifique ; il ne s'agit point de déterminer tels ou tels déſirs ſinguliers; on ne fait que marquer l'eſpèce ou ſorte de déſirs que vous formez.

Dans vos tranquiles cœurs l'amour ſuit la nature.

La *Conſtruction* eſt, *L'amour ſuit la nature dans vos cœurs tranquiles. L'amour* eſt le ſujet de la propoſition, & par cette raiſon il précède le verbe ; *la nature* eſt le terme de l'action de *ſuit*, & par cette raiſon ce mot eſt après le verbe. Cette poſition eſt dans toute les langues, ſelon l'ordre de l'énonciation & de l'analyſe des penſées : mais lorſque cet ordre eſt interrompu par des tranſpoſitions, dans les langues qui ont des cas, il eſt indiqué par une terminaiſon particulière, qu'on appelle *Accuſatif*; en ſorte qu'après que toute la phraſe eſt finie, l'eſprit remet le mot à ſa place.

Sans reſſentir ſes maux, vous avez ſes plaiſirs.

Conſtruction, *Vous avez ſes plaiſirs*, *ſans reſſentir ſes maux. Vous* eſt le ſujet ; les autres mots ſont l'attribut.

Sans reſſentir ſes maux. Sans eſt une prépoſition dont *reſſentir ſes maux* eſt le complément. *Reſſentir ſes maux*, eſt un ſens particulier équivalent à un nom. *Reſſentir*, eſt ici un nom verbal. *Sans reſſentir*, eſt une propoſition implicite, *ſans que vous reſſentiez*. *Ses maux*, eſt après l'infinitif *reſſentir*, parce qu'il en eſt le déterminant; il eſt le terme de l'action de *reſſentir*.

L'ambition, l'honneur, l'intérêt, l'impoſture,
Qui font tant de maux parmi nous,
Ne ſe rencontrent point chez vous.

Cette période eſt compoſée d'une propoſition principale & d'une propoſition incidente. Nous avons dit qu'une propoſition qui tombe entre le ſujet & l'attribut d'une autre propoſition, eſt appelée *propoſition incidente*, du latin *incidere*, tomber dans ; & que la propoſition dans laquelle tombe l'incidente eſt appelée *propoſition principale*, parce qu'ordinairement elle contient ce que l'on veut principalement faire entendre.

L'ambition, l'honneur, l'intérêt, l'impoſture,
Ne ſe rencontrent point chez vous.

Voilà la propoſition principale.

L'ambition, l'honneur, l'intérêt, l'impoſture ; c'eſt là le ſujet de la propoſition : cette ſorte de ſujet eſt appellé *ſujet multiple*, parce que ce ſont pluſieurs individus qui ont un attribut commun. Ces individus ſont ici des individus métaphyſiques, des termes abſtraits, à l'imitation d'objets réels.

Ne ſe rencontrent point chez vous, eſt l'attribut : or, on pouvoit dire, *l'ambition ne ſe rencontre point chez vous : l'honneur ne ſe rencontre point chez vous ; l'intérêt*, &c. ce qui auroit fait quatre propoſitions. En raſſemblant les divers ſujets dont on veut dire la même choſe, on abrège le diſcours & on le rend plus vif.

Qui ſont tant de maux parmi nous ; c'eſt la propoſition incidente : *qui* en eſt le ſujet ; c'eſt le pronom relatif ; il rappelle à l'eſprit *l'ambition*, *l'honneur*, *l'intérêt*, *l'impoſture* dont on vient de parler.

Font tant de maux parmi nous, c'eſt l'attribut de la propoſition incidente.

Tant de maux, c'eſt le déterminant de *font*, c'eſt le terme de l'action de *font*.

Tant, vient de l'adjectif *tantus*, *a*, *tum*. *Tant* eſt pris ici ſubſtantivement ; *tantum malorum*, *tantum* χρῆμα *malorum*, une ſi grande quantité de maux.

De maux, eſt le qualificatif de *tant ;* c'eſt un des uſages de la prépoſition *de*, de ſervir à la qualification.

Maux, eſt ici dans un ſens ſpécifique, indéfini, & non dans un ſens individuel : ainſi, *maux* n'eſt pas précédé de l'article *les*.

Parmi nous, eſt une circonſtance de lieu ; *nous* eſt le complément de la prépoſition *parmi*.

Cependant nous avons la raiſon pour partage,
Et vous en ignorez l'uſage.

Voilà deux propoſitions liées entre elles par la conjonction *&*.

Cependant, adverbe ou conjonction adverſative, c'eſt à dire, qui marque reſtriction ou oppoſition par rapport à une autre idée ou penſée. Ici cette penſée eſt, *nous avons la raiſon ; cependant malgré cet avantage les paſſions ſont tant de maux parmi nous*. Ainſi, *cependant* marque oppoſition, contrariété, entre *avoir la raiſon* & *avoir des paſſions*. Il y a donc ici une de ces propoſitions que les logiciens appellent *adverſative* ou *diſcrétive*.

Nous, eſt le ſujet ; *avons la raiſon pour partage*, eſt l'attribut.

La raiſon pour partage : l'auteur pouvoit dire *la raiſon en partage* : mais alors il y auroit eu un bâillement ou *hiatus*, parce que la *raiſon* finit par la voyelle naſale *on*, qui auroit été ſuivie de *en*. Les poètes ne ſont pas toujours ſi exacts, & redoublent l'*n* en ces occaſions, *la raiſon-n-en partage ;* ce qui eſt une prononciation vicieuſe : d'un autre côté, en diſant *pour partage*, la rencontre de ces deux ſyllabes, *pour*, *par*, eſt déſagréable à l'oreille.

Vous en ignorez l'uſage ; vous, eſt le ſujet ; *en ignorez l'uſage*, eſt l'attribut. *Ignorez*, eſt le verbe ; l'*uſage*, eſt le déterminant de *ignorez* ; c'eſt le terme de la ſignification d'ignorer ; c'eſt la choſe ignorée. C'eſt le mot qui détermine *ignorez*.

En, eſt une ſorte d'adverbe pronominal. Je dis que *en* eſt une ſorte d'adverbe, parce qu'il ſignifie autant qu'une prépoſition & un nom ; *en*, *inde ;* de cela, de la raiſon. *En* eſt un adverbe pronominal, parce qu'il n'eſt employé que pour réveiller l'idée d'un autre mot, *vous ignorez l'uſage de la raiſon*.

Innocents Animaux, n'en ſoyez point jaloux.

C'eſt ici une énonciation à l'impératif.

Innocents Animaux : ces mots ne dépendent d'aucun autre qui les précède, & ſont énoncés ſans articles : ils marquent en pareil cas la perſonne à qui l'on adreſſe la parole.

Soyez, eſt le verbe à l'impératif : *ne point*, c'eſt la négation.

En, de cela, de ce que nous avons la *raiſon pour partage*.

Jaloux, eſt l'adjectif : c'eſt ce qu'on dit que les animaux ne doivent pas être. Ainſi, ſelon la penſée *jaloux* ſe rapporte à animaux, par rapport d'identité, mais négativement, *ne ſoyez pas jaloux*.

Ce n'eſt pas un grand avantage.

Ce, pronom de la troiſième perſonne ; *hoc*, ce, cela, à ſavoir que *nous avons la raiſon n'eſt pas un grand avantage*.

Cette fière raiſon, dont on fait tant de bruit,
Contre les paſſions n'eſt pas un ſûr remède.

Voici propoſition principale & propoſition incidente.

Cette fière raiſon n'eſt pas un remède ſûr contre les paſſions, voilà la propoſition principale.

Dont on fait tant de bruit, c'eſt la propoſition incidente.

Dont, eſt encore un adverbe pronominal ; *de laquelle*, *touchant laquelle*. *Dont* vient de *unde*, par mutation ou tranſpoſition de lettres, dit Nicot ; nous nous en ſervons pour *duquel*, *de laquelle*, *de qui*, *de quoi*.

On, eſt le ſujet de cette propoſition incidente.

Fait tant de bruit, en eſt l'attribut. *Fait*, eſt le verbe ; *tant de bruit*, eſt le déterminant de *fait :* tant de bruit, *tantum* χρῆμα *jactationis*, *tantam rem jactationis*.

Un peu de vin la trouble, un enfant la ſéduit.

Un peu de vin la trouble. Un peu, *peu* eſt un ſubſtantif, *parum vini*, une petite quantité de vin. On dit *le peu*, *de peu*, *à peu*, *pour peu*. *Peu* eſt ordinairement ſuivi d'un qualificatif : *de vin*, eſt le qualificatif de *peu*. *Un peu : un* & *le* ſont des adjectifs prépoſitifs qui indiquent des individus. *Le* & *ce* indiquent des individus déterminés ; au lieu que *un* indique un individu indéterminé : il a le même ſens que *quelque*. Ainſi, *un peu* eſt bien différent de *le peu* ; celui-ci précède l'individu déterminé, & l'autre l'individu indéterminé.

Un peu de vin ; ces quatres mots expriment une idée particulière, qui eſt le ſujet de la propoſition.

La trouble, c'eſt l'attribut : *trouble*, eſt le verbe ; *la*, eſt le terme de l'action du verbe. *La* eſt un pronom de la troiſième perſonne ; c'eſt à dire que *la* rappelle l'idée de la perſonne ou de la choſe dont on a parlé ; *trouble la*, *elle*, *la raiſon*.

Un enfant (l'Amour) *la ſéduit ;* c'eſt la même *Conſtruction* que dans la propoſition précédente.

Et déchirer un cœur qui l'appelle à ſon aide,
Eſt tout l'effet qu'elle produit.

La *Conſtruction* de cette petite période mérite attention. Je dis *période*, grammaticalement parlant, parce que cette phraſe eſt compoſée de trois propoſitions grammaticales; car il y a trois verbes à l'indicatif, *appelle*, *eſt*, *produit*.

Déchirer un cœur eſt tout l'effet, c'eſt la première propoſition grammaticale; c'eſt la propoſition principale.

Déchirer un cœur, c'eſt le ſujet énoncé par pluſieurs mots, qui font un ſens qui pourroit être énoncé par un ſeul mot ſi l'uſage en avoit établi un. *Trouble*, *agitation*, *repentir*, *remords*, ſont à peu près les équivalents de *déchirer un cœur*.

Déchirer un cœur, eſt donc le ſujet; & *eſt tout l'effet*, c'eſt l'attribut.

Qui l'appelle à ſon aide, c'eſt une propoſition incidente.

Qui en eſt le ſujet; ce *qui* eſt le pronom relatif qui rappelle *cœur*.

L'appelle à ſon aide, c'eſt l'attribut de *qui*; *la* eſt le terme de l'action d'*appelle*; *appelle elle*, *appelle la raiſon*.

Qu'elle produit, *elle produit lequel effet*. C'eſt la troiſième propoſition.

Elle, eſt le ſujet: *elle* eſt un pronom qui rappelle *raiſon*.

Produit que, c'eſt l'attribut d'*elle*: *que* eſt le terme de *produit*; c'eſt un pronom qui rappelle *effet*.

Que étant le déterminant ou terme de l'action de *produit*, eſt après *produit*, dans l'ordre des penſées, & ſelon la *Conſtruction* ſimple: mais la *Conſtruction* uſuelle l'énonce avant *produit*; parce que le *que* étant un relatif conjonctif, il rappelle *effet*, & joint *elle produit* avec *effet*. Or ce qui joint doit être entre deux termes; la relation en eſt plus aiſément aperçue, comme nous l'avons déja remarqué.

Voilà trois propoſitions grammaticales; mais logiquement il n'y a là qu'une ſeule propoſition.

Et déchirer un cœur qui l'appelle à ſon aide: ces mots font un ſens total qui eſt le ſujet de la propoſition logique.

Eſt tout l'effet qu'elle produit, voilà un autre ſens total, qui eſt l'attribut; c'eſt ce qu'on dit de *déchirer un cœur*.

Toujours impuiſſante & ſévère,
Elle s'oppoſe à tout & ne ſurmonte rien.

Il y a encore ici ellipſe dans le premier membre de cette phraſe. La *Conſtruction* pleine eſt: *la raiſon eſt toujours impuiſſante & ſévère*; *elle s'oppoſe à tout*, *parce qu'elle eſt ſévère*; & *elle ne ſurmonte rien*, *parce qu'elle eſt impuiſſante*.

Elle s'oppoſe à tout ce que nous voudrions faire qui nous ſeroit agréable. *Oppoſer*, ponere ob, *poſer devant*, *s'oppoſer*, *oppoſer ſoi*, *ſe mettre devant comme un obſtacle*. *Se*, eſt le terme de l'action d'*oppoſer*. La *Conſtruction* uſuelle le met avant ſon verbe, comme *me*, *te*, *le*, *que*, &c. *A tout*, Cicéron a dit, *opponere ad*.

Ne ſurmonte rien; *rien* eſt ici le terme de l'action de *ſurmonte*. *Rien* eſt toujours accompagné de la négation exprimée ou ſouſentendue; *rien*, nullam rem.

Sur toutes riens garde ces points. Mehun au teſtament, où vous voyez que *ſur toutes riens* veut dire *ſur toutes choſes*.

Sous la garde de votre chien
Vous devez beaucoup moins redouter la colère
Des loups cruels & raviſſants,
Que, ſous l'autorité d'une telle chimère,
Nous ne devons craindre nos ſens.

Il y a ici ellipſe & ſynthèſe: la ſynthèſe ſe fait lorſque les mots ſe trouvent exprimés ou arrangés ſelon un certain ſens que l'on a dans l'eſprit.

De ce que (*ex eo quod*, *propterea quod*) vous êtes ſous la garde de votre chien, vous devez redouter la colère des loups cruels & raviſſants *beaucoup moins*; au lieu que nous qui ne ſommes que ſous la garde de la raiſon, qui n'eſt qu'une chimère, nous n'en devons pas craindre nos ſens *beaucoup moins*.

Nous n'en devons pas moins craindre nos ſens, voilà la ſynthèſe ou ſyllepſe qui attire le *ne* dans cette phraſe.

La colère des loups. La Poéſie ſe permet cette expreſſion; l'image en eſt plus noble & plus vive: mais ce n'eſt pas par colère que, les loups & nous, nous mangeons les moutons. Phèdre a dit, *fauce improbâ*, le goſier, l'avidité; & la Fontaine a dit *la faim*.

Beaucoup moins, *multo minùs*, c'eſt une expreſſion adverbiale qui ſert à la comparaiſon, & qui par conſéquent demande un correlatif *que*, &c. *Beaucoup moins*, ſelon un coup moins beau, moins grand. *Voyez ce que nous avons dit de* Beaucoup *en parlant de l'article*.

Ne vaudroit-il pas mieux vivre, comme vous faites,
Dans une douce oiſiveté?

Voilà une propoſition qui fait un ſens incomplet, parce que la corrélative n'eſt pas exprimée; mais elle va l'être dans la période ſuivante, qui a le même tour.

Comme vous faites, eſt une propoſition incidente.

Comme, adverbe; *quomodo*, à la manière que vous le faites.

Ne vaudroit-il pas mieux être, comme vous êtes,
Dans une heureuſe obſcurité,
Que d'avoir, ſans tranquilité,
Des richeſſes, de la naiſſance,
De l'eſprit, & de la beauté?

Il n'y a dans cette période que deux propoſitions relatives & une incidente.

Ne vaudroit-il pas mieux être, comme vous êtes, dans une heureuse obscurité; c'est la première proposition relative, avec l'incidente *comme vous êtes.*

Notre syntaxe marque l'interrogation en mettant les pronoms personnels après le verbe, même lorsque le nom est exprimé. *Le roi ira-t-il à Fontainebleau? Aimez-vous la vérité? Irai-je?*

Voici quel est le sujet de cette proposition: *il*, illud, *ceci*, *à savoir*, *être dans une heureuse obscurité;* sens total énoncé par plusieurs mots équivalents à un seul; ce sens total est le sujet de la proposition.

Ne vaudroit-il pas mieux? voilà l'attribut avec le signe de l'interrogation. Ce *ne* interrogatif nous vient des latins, *Egone?* Térence, est-ce moi? *Adeone?* Térence, *irai-je? Superatne?* Virg. Ænéid. III. vers 339. vit-il encore? *Jamne vides;* Cic. *voyez-vous? ne voyez-vous pas?*

Que, *quam*, c'est la conjonction ou particule qui lie la proposition suivante, en sorte que la proposition précédente & celle qui suit sont les deux corrélatives de la comparaison.

Que la chose, l'agrément d'avoir, sans tranquilité, l'abondance des richesses, l'avantage de la naissance, de l'esprit, & de la beauté; voilà le sujet de la proposition corrélative.

Ne vaut, qui est sousentendu, en est l'attribut. *Ne*, parce qu'on a dans l'esprit, *ne vaut pas tant que votre obscurité vaut.*

Ces prétendus trésors, dont on fait vanité,
Valent moins que votre indolence.

Ces prétendus trésors valent moins, voilà une proposition grammaticale relative.

Que votre indolence ne vaut, voilà la corrélative.

Votre indolence n'est pas dans le même cas; elle ne vaut pas ce *moins*; elle vaut bien davantage.

Dont on fait vanité, est une proposition incidente: *on fait vanité desquels*, *à cause desquels:* on dit *faire vanité*, *tirer vanité de*, *dont*, *desquels. On fait vanité;* ce mot *vanité* entre dans la composition du verbe, & ne marque pas une telle vanité en particulier; ainsi, il n'a point d'article.

Ils nous livrent sans cesse à des soins criminels.

Ils, ces trésors, ces avantages; *ils* est le sujet.

Livrent nous sans cesse à, &c. c'est l'attribut.

A des soins criminels, c'est le sens partitif; c'est à dire que les soins auxquels ils nous livrent sont du nombre *des soins criminels;* ils en font partie: ces prétendus avantages nous livrent à certains soins, à quelques soins qui sont de la classe *des soins criminels.*

Sans cesse, façon de parler adverbiale, *sine ullâ intermissione.*

Par eux plus d'un remords nous ronge.

Plus d'un remords, voilà le sujet complexe de la proposition.

Ronge nous par eux; *à l'occasion de ces trésors*, c'est l'attribut.

Plus d'un remords; Plus est ici substantif, & signifie *une quantité de remords plus grande que celle d'un seul remords.*

Nous voulons les rendre éternels,
Sans songer qu'eux & nous passerons comme un songe.

Nous, est le sujet de la proposition.

Voulons les rendre éternels sans songer, &c. c'est l'attribut logique.

Voulons, est un verbe actif. Quand on veut, on veut quelque chose. *Les rendre éternels*, *rendre ces trésors éternels:* ces mots forment un sens qui est le terme de l'action de *voulons;* c'est la chose que nous voulons.

Sans songer qu'eux & nous passerons comme un songe.

Sans songer: sans, préposition: *songer* est pris ici substantivement; c'est le complément de la préposition *sans*, *sans la pensée que. Sans songer* peut aussi être regardé comme une proposition implicite; *sans que nous songions.*

Que est ici une conjonction, qui unit *à songer* la chose à quoi l'on ne songe point.

Eux & nous passerons comme un songe: ces mots forment un sens total, qui exprime la chose à quoi l'on devroit songer. Ce sens total est énoncé dans la forme d'une proposition; ce qui est fort ordinaire en toutes les langues. *Je ne sai qui a fait cela*, nescio quis fecit; *quis fecit* est le terme ou l'objet de *nescio*: *nescio hoc, nempe quis fecit.*

Il n'est, dans ce vaste univers,
Rien d'assûré, rien de solide.

Il, illud, nempe, *ceci*, *à savoir*, *rien d'assûré*, *rien de solide: quelque chose d'assûré, quelque chose de solide*, voilà le sujet de la proposition; *n'est* (pas) *dans ce vaste univers*, en voilà l'attribut: la négation *ne* rend la proposition négative.

D'assûré: ce mot est pris ici substantivement; *ne hilum quidem certi. D'assûré* est encore ici dans un sens qualificatif, & non dans un sens individuel, & c'est pour cela qu'il n'est précédé que de la préposition *de* sans article.

Des choses d'ici bas la fortune décide
Selon ses caprices divers.

La fortune, sujet simple, terme abstrait personnifié; c'est le sujet de la proposition. Quand nous ne connoissons pas la cause d'un évènement, notre imagination vient au secours de notre esprit, qui n'aime pas à demeurer dans un état vague & indéterminé; elle le fixe à des phantômes qu'elle réalise, & auxquels elle donne des noms, *fortune*, *hasard*, *bonheur*, *malheur.*

Décide des choses d'ici bas selon ses caprices divers, c'est l'attribut complexe.

Des choses, *de les choses;* de signifie ici *touchant.*

D'ici bas détermine *chose*, *ici bas*, eſt pris ſubſtantivement.

Selon ſes caprices divers, eſt une manière de décider : *ſelon* eſt la prépoſition ; *ſes caprices divers*, eſt le complément de la prépoſition.

Tout l'effort de notre prudence
Ne peut nous dérober au moindre de ſes coups.

Tout l'effort de notre prudence, voilà le ſujet complexe ; *de notre prudence* détermine *l'effort*, & le rend ſujet complexe. L'*effort de* eſt un individu métaphyſique & par imitation, comme un tel homme ne peut, de même *tout l'effort ne peut.*

Ne peut dérober nous ; & ſelon la *Conſtruction* uſuelle, *nous dérober.*

Au moindre, *à le moindre* ; *à* eſt la prépoſition ; *le moindre* eſt le complément de la prépoſition.

Au moindre de ſes coups, *au moindre coup de ſes coups* ; *de ſes coups* eſt dans le ſens partitif.

Paiſſez, Moutons, paiſſez ſans règle & ſans ſcience ;
Malgré la trompeuſe apparence,
Vous êtes plus heureux & plus ſages que nous.

La trompeuſe apparence, eſt ici un individu métaphyſique perſonnifié.

Malgré : ce mot eſt compoſé de l'adjectif *mauvais*, & du ſubſtantif *gré*, qui ſe prend pour *volonté*, *goût*. *Avec le mauvais gré de*, en retranchant le *de*, à la manière de nos pères qui ſupprimoient ſouvent cette prépoſition, comme nous l'avons obſervé en parlant du rapport de détermination. Les anciens diſoient *maugré*, puis on a dit *malgré* ; *malgré moi*, *avec le mauvais gré de moi*, *cum meâ malâ gratiâ*, *me invito*. Aujourdhui on fait de *malgré* une prépoſition : *malgré la trompeuſe apparence*, qui ne cherche qu'à en impoſer & à nous en faire accroire, vous êtes au fond & dans la réalité plus heureux & plus ſages que nous ne le ſommes.

Tel eſt le détail de la *Conſtruction* des mots de cette idylle. Il n'y a point d'ouvrage, en quelque langue que ce puiſſe être, qu'on ne pût réduire aux principes que je viens d'expoſer, pourvu que l'on connût les ſignes des rapports des mots en cette langue, & ce qu'il y a d'arbitraire qui la diſtingue des autres.

Au reſte, ſi les obſervations que j'ai faites paroiſſent trop métaphyſiques à quelques perſonnes, peu accoutumées peut-être à réfléchir ſur ce qui ſe paſſe en elles-mêmes ; je les prie de conſidérer qu'on ne ſauroit traiter raiſonnablement de ce qui concerne les mots, que ce ne ſoit relativement à la forme que l'on donne à la penſée & à l'analyſe que l'on eſt obligé d'en faire par la néceſſité de l'Élocution, c'eſt à dire, pour la faire paſſer dans l'eſprit des autres ; & dès lors on ſe trouve dans le pays de la Métaphyſique. Je n'ai donc pas été chercher de la Métaphyſique pour en amener dans une contrée étrangère ; je n'ai fait que montrer ce qui eſt dans l'eſprit relativement au diſcours & à la néceſſité de l'Élocution. C'eſt ainſi que l'anatomiſte montre les parties du corps humain, ſans y en ajouter de nouvelles. Tout ce qu'on dit des mots, qui n'a pas une relation directe avec la penſée ou avec la forme de la penſée ; tout cela, dis-je, n'excite aucune idée nette dans l'eſprit. On doit connoître la raiſon des règles de l'Élocution, c'eſt à dire, de l'art de parler & décrire, afin d'éviter les fautes de *Conſtruction*, & pour acquérir l'habitude de s'énoncer avec une exactitude raiſonnable, qui ne contraigne point le génie.

Il eſt vrai que l'imagination auroit été plus agréablement amuſée par quelques réflexions ſur la ſimplicité & la vérité des images, auſſi bien que ſur les expreſſions fines & naïves par leſquelles cette illuſtre dame peint ſi bien le ſentiment.

Mais comme la *Conſtruction ſimple & néceſſaire* eſt la baſe & le fondement de toute *Conſtruction uſuelle & élégante* ; que les penſées les plus ſublimes auſſi bien que les plus ſimples perdent leur prix, quand elles ſont énoncées par des phraſes irrégulières ; & que d'ailleurs le Public eſt moins riche en obſervations ſur cette *Conſtruction fondamentale* : j'ai cru qu'après avoir tâché d'en développer les véritables principes, il ne ſeroit pas inutile d'en faire l'application ſur un ouvrage auſſi connu & auſſi généralement eſtimé, que l'eſt l'idylle *des moutons* de madame Deshoulières. (*M.* DU *MARSAIS.*)

* CONTE, ſ. m. *Littérature*, *Poéſie*. Le *Conte* eſt à la Comédie ce que l'Épopée eſt à la Tragédie, mais en petit, & voici pourquoi : l'action comique n'ayant ni la même importance ni la même chaleur d'intérêt, que l'action tragique, elle ne ſauroit nous attacher auſſi long temps lorſqu'elle eſt en ſimple récit. Les grandes choſes nous ſemblent dignes d'être amenées de loin, & d'être attendues avec une longue inquiétude ; les choſes familières fatigueroient bientôt l'attention du lecteur, ſi, au lieu d'agacer légèrement ſa curioſité par de petites ſuſpenſions, elles la rebutoient par de longs épiſodes. Il eſt rare d'ailleurs qu'une action comique ſoit aſſez riche en incidents & en détails, pour donner lieu à des deſcriptions étendues & à de longues ſcènes.

Ou l'intérêt du *Conte* eſt dans un trait qui doit le terminer : alors il faut aller au but le plus vite qu'il eſt poſſible. Ou l'intérêt du *Conte* eſt dans le nœud & le dénouement d'une action comique : alors le plus ou le moins d'étendue dont il eſt ſuſceptible, dépend des détails qu'il exige ; & les règles en ſont les mêmes que celles de l'Épopée : le *Conteur* doit décrire & peindre, rendre préſents aux yeux de l'eſprit le lieu de la ſcène, la pantomime, les mœurs, & le tableau de l'action ; mais dans le choix de ces détails, il ne doit s'attacher qu'à ce qui intéreſſe ou la vraiſemblance ou la curioſité. On reproche à la Fontaine un peu de longueur dans ſes *Contes*.

Le *Conteur* fait auſſi, comme dans l'Épopée, le perſonnage

personnage de spectateur, & il mêle ses réflexions & ses sentiments au récit de la scène; mais ce qu'il y met du sien doit être naturel & ingénieux: avec cela même le récit ne laisseroit pas de languir, si les réflexions étoient trop longues ou trop fréquentes.

Le caractère du Fabuliste est la naïveté, parce qu'il raconte des choses dont le merveilleux exige toute la crédulité d'un homme simple, ou plus tôt d'un enfant. Je le fais voir dans l'*Article* FABLE. Le sujet du *Conte* ne suppose pas la même simplicité de caractère; le *Conte* est donc plus susceptible que l'Apologue des apparences du badinage, de la finesse, & de la malice.

La partie la plus piquante du *Conte*, ce sont les scènes dialoguées: mais dans le dialogue pressé, les *dit-il* & *dit-elle* revenoient à chaque réplique; c'étoit un obstacle importun, qu'on a trouvé moyen de lever par une ponctuation nouvelle.

L'unité n'est pas aussi sévèrement prescrite au *Conte* qu'à la Comédie; il a sur elle à cet égard le même avantage que l'Épopée sur la Tragédie: je veux dire que l'action n'est pas obligée d'être aussi simple, & qu'elle n'est pas asservie aux unités de lieu & de temps. Mais un récit qui ne seroit qu'un enchaînement d'aventures, sans cette tendance commune qui les réunit en un point & les réduit à l'unité, ce récit seroit un Roman & ne seroit pas un *Conte*. (¶ Tels sont *Gil-Blas* & *Don Quichote*.) L'action du *Conte* de *Joconde*, & de celui de *la Fiancée du roi de Garbe*, ressemble en petit à l'action de l'Odyssée; & quant à la moralité, quoiqu'on n'en fasse pas au *Conte* une loi rigoureuse, il doit pourtant, comme la Comédie, avoir son but, s'y diriger comme elle, & comme elle y atteindre: rien ne le dispense d'être amusant, rien ne l'empêche d'être utile; il n'est parfait qu'autant qu'il est à la fois plaisant & moral; il s'avilit s'il est obscène.

Marot, pour la naïveté & la bonne plaisanterie, fut le modèle de la Fontaine.

(¶ Je n'en citerai qu'un exemple.

Un gros prieur son petit-fils baisoit
Et mignardoit, au matin, dans sa couche,
Tandis rôtir sa perdrix l'on faisoit.
Se lève, crache, émeutit, & se mouche.
La perdrix vire. Au sel, de broc en bouche,
La dévora. Bien savoit la science.
Puis, quand il eut pris sur sa conscience
Broc de vin blanc, du meilleur qu'on élise,
Mon Dieu, dit-il, donnez-moi patience.
Qu'on a de maux pour servir sainte Église!)

Mais après la Fontaine, qui est le premier de nos *Conteurs* en vers, comme le premier de nos Fabulistes, il n'en reste qu'un à citer: tous en ont imité ce qu'il y avoit de plus facile, la négligence & la licence; mais aucun n'en a eu la grâce, la précieuse facilité, le naturel ingénieux: un seul homme est peut-être supérieur à lui en ce genre, c'est l'Arioste, parce qu'il a plus de chaleur, de coloris, & d'abondance, & qu'à l'invention des détails, qui est celle de la Fontaine, il joint l'invention des sujets.

Le Tasse, dans un genre moins piquant, mais plein de délicatesse, nous a laissé un modèle parfait de l'art de *conter*, dans une scène de l'Aminte: on entend bien que je parle de l'*Aventure de l'Abeille*.

Boccace a été le modèle des italiens dans les *Contes* en prose, comme l'Arioste dans les *Contes* en vers. Le caractère de Boccace est l'élégance, la simplicité, le naturel, & le comique. Rabelais est aussi plaisant & il est plus joyeux que Boccace. Platon disoit qu'en voyant Diogène, il croyoit voir Socrate devenu fou: en lisant Rabelais, on croit voir un Philosophe dans l'ivresse. Les Anglois ont aussi leur la Fontaine dans Prior, & leur Rabelais dans Swift; mais ni l'un ni l'autre n'est comparable aux *Conteurs* françois pour le naturel, la gaieté, & la naïveté piquante. En général, ce qu'il y a de plus précieux & de plus rare dans l'art de *conter*, ce n'est pas la parure des grâces, mais leur négligence; ce n'est pas le mordant de la plaisanterie, mais la finesse & surtout la gaieté.

(¶ On ne s'attend pas à trouver dans Cicéron les éléments de l'art de *conter* plaisamment. Personne cependant n'en a parlé plus savamment que lui: *Hoc in genere narrationis multa inesse debet festivitas, confecta ex rerum varietate, animorum dissimilitudine, gravitate, lenitate, spe, metu, suspicione, desiderio, dissimulatione, errore, misericordiâ, fortunæ commutatione, insperato incommodo, subitâ lætitiâ, jucundo exitu rerum.* De Inv. rhet. I. *xjx.* 27.)

M. de Voltaire a réussi dans ce genre léger comme dans tous les autres; & quelques écrivains modernes s'y sont exercés après lui, mais avec des succès divers.

Un vrai modèle encore dans ce genre d'écrire, c'est Hamilton, je ne dis pas seulement dans ses *Contes*, mais singulièrement dans *les Mémoires de Gramont*: c'est là qu'il faut prendre le ton de la bonne plaisanterie; & il n'est guère possible de *conter* avec plus d'enjouement, de grâce, & de légèreté.

(¶ Dans la conversation, ce qu'on appelle *Conte* est le récit bref & rapide de quelque chose de plaisant. Le trait qui termine ce récit doit être, comme un grain de sel, piquant & fin. Un *Conte* de cette espèce qui n'a point de mot, est ce qu'il y a de plus insipide. J'ai vu Fontenelle écouter avec patience les plus mauvais *conteurs* jusques au bout; mais au bout, s'il ne trouvoit pas le mot pour rire, toute sa politesse ne pouvoit empêcher qu'on n'apperçût en lui un mouvement d'humeur. Le mot du *Conte* n'est pourtant pas toujours ce qu'on appelle un bon mot; c'est un trait de naturel, de mœurs, de caractère, d'originalité, de vanité, de naïveté, de bétise, de ridicule en général.

De naturel. Un enfant s'étoit obstiné toute la matinée à ne pas vouloir dire *a*, la première lettre de son alphabet; & on l'avoit fouetté pour cette obstination. Mad. J. le trouve tout en pleurs, & on lui en dit la cause: elle appelle l'enfant, le prend sur

ses genoux, le caresse, & lui dit : » Mon petit ami, » pourquoi n'avez-vous pas voulu dire *a* ? Cela n'est » pas bien difficile. » L'enfant pleure & ne répond rien. Elle insiste; même silence. Elle le presse tant, qu'il lui répond d'un air chagrin : *C'est que je n'aurois pas plus tôt dit* a *qu'on me feroit dire* b.

De mœurs. A Paris, une de nos jolies femmes, chaussée pour la première fois par le cordonnier à la mode, s'apperçut que dès le premier jour ses souliers s'étoient déchirés; elle fit venir le cordonnier, & lui marqua son mécontentement. L'ouvrier prend le soulier crevé, l'examine avec une attention sérieuse, & après avoir réfléchi sur la cause de cet accident: *Je vois ce que c'est*, dit-il enfin ; *Madame aura marché.*

De caractère. On raconte qu'à Naples les pages d'un bailli de Malte, homme d'une extrême avarice, lui ayant représenté qu'ils manquoient de linge & que leurs dernières chemises s'en alloient par lambeaux, il fit appeler son majordome, &, devant eux, lui dit d'écrire à sa commanderie, que l'on eût à semer du chanvre pour faire du linge à ces messieurs : sur quoi les pages s'étant mis à rire ; *Les petits coquins*, reprit le bailli, *les voilà bien contents, à présent qu'ils ont des chemises.*

D'originalité. Le second fils d'un négociant de Bordeaux, où les cadets ne sont pas riches, à son retour d'un voyage aux îles, fut assailli d'une tempête à l'embouchure de la Garonne ; mais le péril passé, il arriva au port. Son père, sa mère, son frère aîné allerent au devant de lui, bien contents de le voir sauvé. *Ah !* leur dit-il, *c'est par un miracle; & je l'attribue à un vœu que j'ai fait.* » Mon enfant, il » faut l'accomplir, lui disent ses parents : quel vœu » avez vous fait ? » *J'ai promis à Dieu*, reprit-il, *que, s'il me faisoit la grâce d'échapper au naufrage, mon frère aîné se feroit chartreux.*

De vanité. Dans un couvent de capucins, l'un d'eux, qui n'étoit pas aussi avantageusement pourvu de barbe que les autres, en étoit méprisé & tourné en dérision. Le gardien, homme grave & sévère, leur en fit une réprimande & leur dit, qu'il ne falloit pas s'enorgueillir des dons du Ciel ni insulter à ceux qu'il n'avoit pas favorisés de même. *Ipse fecit nos, & non ipsi nos*, ajouta-t-il; *& si le père Nicaise n'a pas une aussi belle barbe que nous devant les hommes, peut-être en aura-t il une plus belle devant Dieu.*

De naïveté. Une fille poursuivoit un jeune homme pour cause de séduction ; mais son avocat ne trouvoit pas ses moyens suffisants. Elle revint de chez lui fort triste; mais le lendemain elle y retourne d'un air triomphant : *Monsieur, nouveau moyen*, dit-elle ! *il m'a séduite encore ce matin.*

De bêtise. Un négociant venoit de mourir de mort subite, & il avoit laissé sur son bureau une lettre écrite à l'un de ses correspondants, mais qui n'étoit point cachetée. Son commis crut devoir faire partir la lettre, & mit au bas, par apostille ; *Depuis ma lettre écrite, je suis mort.*

Le caractère essenciel de ces petits *Contes*, c'est la simplicité & la précision. La femme du monde qui *contoit* le mieux, Mad. J. avoit à dîner un jeune homme de qualité, plein d'esprit, mais qui eut le malheur de faire une histoire un peu longue, & de tirer de sa poche un petit couteau pour couper une dinde. *M. le Comte*, lui dit-elle, *il faut avoir à table un grand couteau & de petites histoires.* M. le comte profita de l'une & de l'autre leçon.) (*M. Marmontel.*)

* CONTE, FABLE, ROMAN. *Synonymes.*

Ces trois mots désignent des récits qui ne sont pas vrais : avec cette différence, que *Fable* est un récit dont le but est moral, & dont la fausseté est souvent sensible, comme lorsqu'on fait parler des animaux ou les arbres ; que *Conte* est une histoire fausse & courte qui n'a rien d'impossible, ou une *Fable* sans but moral; & *Roman*, un long *Conte*. On dit, les *Fables* de la Fontaine, les *Contes* du même auteur, les *Contes* de madame d'Aunoi, le *Roman* de la Princesse de Clèves.

Conte se dit aussi des histoires plaisantes, vraies ou fausses, que l'on fait dans la conversation : *Fable*, d'un fait historique donné pour vrai, & reconnu pour faux : & *Roman*, d'une suite d'aventures singulières, réellement arrivées à quelqu'un. (*M. d'Alembert.*)

(§ Un *Conte* est une aventure feinte & narrée par un auteur connu. Une *Fable* est une aventure fausse divulguée dans le Public & dont on ignore l'origine. Un *Roman* est un composé & une suite de plusieurs aventures supposées.

Le mot de *Conte* est plus propre, lorsqu'il n'est question que d'une aventure de la vie privée ; on dit le *Conte* de la matrone d'Éphèse. Le mot de *Fable* convient mieux, lorsqu'il s'agit d'un évènement qui regarde la vie publique ; on dit la *Fable* de la papesse Jeanne. Le mot de *Roman* est à sa place, lorsque la description d'une vie illustre ou extraordinaire fait le sujet de la fiction ; on dit le *Roman* de Cléopâtre.

Les *Contes* doivent être bien narrés ; les *Fables*, bien inventées ; & les *Romans*, bien suivis.

Les bons *Contes* divertissent les honnêtes gens, ils se plaisent à les entendre. Les *Fables* amusent le peuple, il en fait des articles de foi. Les *Romans* gâtent le goût des jeunes personnes, elles en préfèrent le merveilleux outré au naturel simple de la vérité.) (*L'abbé Girard.*)

CONTENTEMENT, JOIE, SATISFACTION, PLAISIR. *Syn.*

Le *Contentement* regarde proprement l'intérieur du cœur; c'est un sentiment qui rend l'ame tranquille. La *Joie* regarde particulièrement la démonstration extérieure ; c'est une expression du cœur qui agite quelquefois l'esprit. La *Satisfaction* regarde plus les passions ; c'est un retour sur le succès dans lequel on s'applaudit. Le *Plaisir* regarde principa-

lement le goût; c'eſt une ſenſation gracieuſe dont les ſuites peuvent quelquefois être déſagréables.

Il eſt difficile qu'un homme inquiet & turbulent ait jamais un vrai *Contentement*. Il n'y a que le petit peuple & les gens d'un eſprit borné qui ſe livrent à une *Joie* immodérée. La *Satisfaction* ne ſe trouve guère avec une ambition démeſurée. Il eſt rare de goûter un *Plaiſir* pur, qui ne ſoit mélé d'aucune amertume. (*L'abbé* GIRARD.)

* CONTENT, SATISFAIT; CONTENTEMENT, SATISFACTION. *Synonymes.*

Ces mots déſignent en général le plaiſir de jouïr de ce qu'on ſouhaite. Voici leurs différences : on dit, une paſſion *ſatisfaite ; content* de peu, *content* de quelqu'un ; on demande *Satisfaction* d'une injure ; *Contentement* paſſe richeſſe. Pour être *ſatisfait*, il faut avoir déſiré ; on eſt ſouvent *content* ſans avoir rien déſiré. (*M.* D'ALEMBERT.)

(¶ On eſt *ſatisfait*, quand on a obtenu ce qu'on ſouhaitoit. On eſt *content*, lorſqu'on ne ſouhaite plus.

Il arrive ſouvent qu'après s'être *ſatisfait*, on n'en eſt pas plus *content*

La poſſeſſion doit toujours nous rendre *ſatisfaits* ; mais il n'y a que le goût de ce que nous poſſédons, qui puiſſe nous rendre *contents*.) (*L'abbé* GIRARD.)

CONTENTION. ſ. m. *Gramm. & Métaph.* Application longue, forte, & pénible de l'eſprit à quelque objet de méditation. La *Contention* ſuppoſe de la difficulté & même de l'importance de la part de la matière, & de l'opiniâtreté & de la fatigue de la part du philoſophe. Il y a des choſes qu'on ne ſaiſit que par la *Contention*. *Contention* ſe dit auſſi d'une forte & attentive application des organes : ainſi, ce ne ſera pas ſans une *Contention* de l'oreille, qu'on aſſûrera que l'on ne fait pas dans la prononciation de la première ſyllabe *trahir*, un *e* muet entre le *t* & l'*r*. Il n'y a entre la *Contention* & l'application, de différence que du plus au moins ; entre la *Contention* & la méditation, que les idées d'opiniâtreté, de durée, & de fatigue, que la *Contention* ſuppoſe, & que la méditation ne ſuppoſe pas. La *Contention* eſt une ſuite d'efforts réitérés. *Voyez* APPLICATION, MÉDITATION, CONTENTION. *Syn.* (*M.* DIDEROT.)

CONTIGU, PROCHE, *Synonymes.* Ces mots déſignent en général le voiſinage ; mais le premier s'applique principalement au voiſinage d'objets conſidérables, & déſigne de plus un voiſinage immédiat : *Ces deux terres ſont contiguës ; ces deux arbres ſont proches l'un de l'autre.* (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) CONTINU, CONTINUEL. *Synonymes.*

Il peut y avoir de l'interruption dans ce qui eſt *continuel ;* mais ce qui eſt *continu* n'en ſouffre point. De ſorte que le premier de ces mots marque proprement la longueur de la durée, quoique par intervalles & à pluſieurs repriſes ; & le ſecond marque ſimplement l'unité de la durée, indépendamment de la longueur & de la brièveté du temps que la choſe dure. Voilà pourquoi l'on dit, Un jeu *continuel*, des pluies *continuelles* ; & une fièvre *continue*, une baſſe *continue.* (*L'abbé* GIRARD.)

Continu ſe dit de la nature de la choſe ; & *Continuel* ſe dit de ſon rapport avec le temps : l'exemple en eſt évident dans Un mouvement *continu*, & un mouvement *continuel.* (*M.* DIDEROT.)

Ces deux termes déſignent l'un & l'autre une tenue ſuivie ; c'eſt le ſens général qui les rend ſynonymes : voici en quoi ils diffèrent.

Ce qui eſt *continu* n'eſt pas diviſé ; ce qui eſt *continuel* n'eſt pas interrompu. Ainſi, la choſe eſt *continue* par la tenue de ſa conſtitution ; elle eſt *continuelle* par la tenue de ſa durée.

Le cliquet d'un moulin en mouvement fait un bruit *continuel*, parce qu'il eſt le même ſans interruption tant que le moulin tourne : mais ce bruit n'eſt pas *continu*, parce qu'il eſt compoſé de retours périodiques ſéparés par des intervalles de ſilence ; il eſt diviſé. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CONTINUATION, CONTINUÏTÉ. *Syn.*

Continuation eſt pour la durée. *Continuïté* eſt pour l'étendue.

On dit, la *Continuation* d'un travail & d'une action, la *Continuïté* d'un eſpace & d'une grandeur ; la *Continuation* d'une même conduite, & la *Continuïté* d'un même édifice. (*L'abbé* GIRARD.)

CONTINUATION, SUITE. *Synonymes.*

Termes qui déſignent la liaiſon & le rapport d'une choſe avec ce qui la précède.

On donne la *Continuation* de l'ouvrage d'un autre, & la *Suite* du ſien. On dit la *Continuation* d'une vente, & la *Suite* d'un procès. On *continue* ce qui n'eſt pas achevé ; on donne une *Suite* à ce qui l'eſt. (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) CONTINUER, PERSÉVÉRER, PERSISTER. *Synonymes.*

Ces verbes indiquent tous trois un état de tenue dans la manière d'agir : le premier, ſans aucune autre addition ; & les deux autres, avec des idées acceſſoires qui les diſtinguent du premier & entre eux.

Continuer, c'eſt ſimplement faire comme on a fait juſques là. *Perſévérer*, c'eſt *Continuer* ſans vouloir changer. *Perſiſter*, c'eſt *Perſévérer* avec conſtance ou opiniâtreté. Ainſi, *Perſiſter* dit plus que *Perſévérer ;* & *Perſévérer*, plus que *Continuer.*

On *continue* par habitude ; on *perſévère* par réflexion ; on *perſiſte* par attachement.

L'homme le plus eſtimable n'eſt pas celui qui, après avoir contracté l'heureuſe habitude de la vertu, *continue* de la pratiquer ; tant qu'il n'eſt ſoutenu que par l'habitude, il peut encore être ſéduit par des raiſonnements captieux, ébranlé par de mauvais exemples, détourné de la bonne voie

par une paſſion violente : il y a beaucoup plus à compter ſur celui qui, connoiſſant les fondements & les avantages de la vertu, l'horreur & les dangers du vice, *perſévère* en connoiſſance de cauſe à faire le bien & à fuir le mal : mais le comble du mérite, c'eſt d'y *perſiſter* nonobſtant la fougue des paſſions & malgré les perſécutions des méchants. (*M.* Beauzée.)

(N.) CONTINUER, POURSUIVRE. *Synon.* C'eſt ajouter à ce qui eſt commencé, dans l'intention d'arriver à la fin & de faire un tout complet : le premier de ces deux mots ne dit rien de plus ; mais le ſecond ſuppoſe que les additions faites au commencement ſont dans les mêmes vûes, ont les mêmes qualités, & ſe font de la même tenue.

Ainſi, l'on peut *continuer* l'ouvrage d'autrui, parce qu'il ne faut qu'y ajouter ce qui paroît y manquer : mais il n'y a que celui qui l'a commencé qui puiſſe le *pourſuivre ;* parce qu'un autre ne peut avoir ni toutes ſes vûes ni les mêmes vûes, que chacun a ſon faire diſtingué de tout autre, & qu'il y a interruption dès que l'ouvrage paſſe dans des mains différentes.

Continuer marque ſimplement la ſuite du premier travail : *Pourſuivre* marque, avec la ſuite, une volonté déterminée & conſtante d'arriver à la fin.

Quand un diſcours eſt commencé, s'il vient à être interrompu, & que celui qui le prononce ait pris part à l'interruption ou que ſans cela elle ait été longue ; il le reprend pour *continuer* : s'il ne donne ou s'il affecte de ne donner aucune attention à l'interruption ; il *pourſuit*, parce qu'alors l'interruption eſt nulle par rapport à celui qui parle, & qu'il tend à la fin nonobſtant l'interruption.

On *continue* ſon voyage après avoir ſéjourné dans une ville, dans une cour étrangère : on le *pourſuit* nonobſtant les dangers de la route, les difficultés des chemins, & les incommodités de la ſaiſon.

Quand on a commencé, il faut *continuer*; autrement, on court les riſques de paſſer ou pour étourdi ou pour inconſtant. Quand on a bien commencé, il faut *pourſuivre*, pour ne pas ſe priver du ſuccès qui eſt dû au début. (*M.* Beauzée.)

CONTINUÏTÉ, (*Belles-Lettres.*) Dans le Poème dramatique, c'eſt la liaiſon qui doit régner entre les différentes ſcènes d'un même acte.

On dit que *la Continuïté eſt obſervée*, lorſque les ſcènes qui compoſent un acte ſe ſuccèdent immédiatement, ſans vide, ſans interruption, & ſont tellement liées que la ſcène eſt toujours remplie. *Voyez* Tragédie.

On dit, en matière de Littérature & de Critique, qu'*il doit y avoir une Continuïté*, c'eſt à dire, une connexion entre toutes les parties d'un diſcours.

Dans le Poème épique particulièrement, l'action doit avoir une *Continuïté* dans la narration, quoique les évènements & les incidents ne ſoient pas continus. Si tôt que le poète a entamé ſon ſujet & qu'il a amené ſes perſonnages ſur la ſcène, l'action doit être continuée juſqu'à la fin; chaque caractère doit agir, & il faut abſolument écarter tout perſonnage oiſif. Le *Paradis perdu* de Milton s'écarte ſouvent de cette règle, dans les longs diſcours que l'auteur fait tenir à l'ange Raphaël, & qui marquent à la vérité beaucoup de fécondité dans l'auteur pour les récits, mais nuiſent à l'action principale du Poème, qui ſe trouve comme noyée dans cette multitude de diſcours. *Voyez* Action.

Le P. le Boſſu remarque qu'en retranchant les incidents inſipides & languiſſants, & les intervalles vides d'action qui rompent la *Continuïté*, le Poème acquiert une force continue qui le fait couler d'un pas égal & ſoutenu : ce qui eſt d'autant plus néceſſaire dans un Poème épique, qu'il eſt rare que tout y ſoit d'une même force ; puiſqu'on a bien reproché à Homère, & avec vérité, qu'il ſommeilloit quelquefois ; mais auſſi l'a-t-on excuſé ſur l'étendue de l'ouvrage. (*L'abbé* Mallet.)

(N.) CONTRACTE, adj. Ce terme n'eſt d'uſage que dans la Grammaire grèque : nom *contracte*, déclinaiſon *contracte.* On appelle Noms *contractes*, ceux qui reçoivent une contraction en quelques-uns de leurs cas : & Déclinaiſons *contractes*, les déclinaiſons des noms qui reçoivent contraction. *Voyez* les Grammaires grèques, ſpécialement la *Nouvelle méthode* de P. R. & l'*Introduction* pour les cinquièmes du P. Giraudeau.

Les verbes ſont également ſuſceptibles de contraction : cependant on ne les nomme point *contractes*, non plus que la conjugaiſon qui les concerne ; on dit Verbe circonflexe, Conjugaiſon circonflexe. *Voyez* Circonflexe. (*M.* Beauzée.)

*CONTRACTION, ſ. f. (¶ Eſpèce de Métaplaſme par Mutation, qui change le matériel primitif d'un mot en faiſant une ſeule ſyllabe de deux voix conſécutives qui, dans le premier état, ſe prononçoient en deux ſyllabes.) (*M.* Beauzée.)

Ce mot eſt particulièrement en uſage dans la Grammaire grèque. Les grecs ont des déclinaiſons de noms *contractés ;* par exemple, on dit ſans *Contraction* τοῦ Δεμοθένεος en cinq ſyllabes, & par *Contraction* Δεμοθενοῦς en quatre ſyllabes. L'un & l'autre eſt également au génitif, & ſignifie *de Démoſthène.* Les grecs font auſſi uſage de la *Contraction* dans les verbes. On dit ſans *Contraction* ποιέω, *facio*, & par *Contraction* ποιῶ, &c. Les verbes qui ſe conjuguent avec *Contraction*, ſont appelés *Circonflexes*, à cauſe de leur accent.

Il y a deux ſortes de *Contractions* : l'une qu'on appelle *Simple*; c'eſt lorſque deux ſyllabes ſe réuniſſent en une ſeule, ce qui arrive toutes les fois que deux voyelles qu'on prononce communément en deux ſyllabes, ſont prononcées en une ſeule, comme lorſqu'au lieu de prononcer Ορφὲι en trois ſyllabes, on dit Ορφεῖ en deux ſyllabes. Cette ſorte de *Contraction* eſt appelée *Synchrèſe.* Il y a une autre ſorte

de *Contraction* que la Méthode de P. R. appelle *Mélée*, & qu'on nomme *Crase*, mot grec qui signifie *melange*; c'est lorsque, les deux voyelles se confondant ensemble, il en résulte un nouveau son, comme τείχεα, *muri*, & par Crase τειχῆ en deux syllabes. Nous avons aussi des *Contractions* en françois; c'est ainsi que nous disons le mois d'*Oust* au lieu d'*Aoust*. *Du* est aussi une *Contraction*, pour *de le*; *au* pour *à le*; *aux* pour *à les*, &c. L'empressement que l'on a à énoncer la pensée, a donné lieu aux *Contractions* & à l'Ellipse dans toutes les langues. Le mot générique de *Contraction* suffit, ce me semble, pour exprimer la réduction de deux syllabes en une, sans qu'il soit bien nécessaire de se charger la mémoire de mots pour distinguer scrupuleusement les différentes espèces de *Contractions*. (*M.* DU *MARSAIS*.)

(N.) CONTRAINDRE, FORCER, VIOLENTER. *Synonymes*.

Le dernier de ces mots enchérit sur le second, comme celui-ci sur le premier; & le tout aux dépens de la liberté, qui est également ravie par l'action qu'ils signifient. Mais celui de *Contraindre* semble mieux convenir pour marquer une atteinte donnée à la liberté dans le temps de la délibération, par des oppositions génantes, qui font qu'on se détermine contre sa propre inclination, qu'on suivroit si les moyens n'en étoient pas ôtés. Le mot de *Forcer* paroît proprement exprimer une attaque portée à la liberté dans le temps de la détermination, par une autorité puissante, qui fait qu'on agit formellement contre sa volonté, dont on a grand regret de n'être pas le maître. Le mot de *Violenter* donne l'idée d'un combat livré à la liberté dans le temps de l'exécution même, par les efforts contraires d'une action vigoureuse, à laquelle on essaie en vain de résister.

Il faut quelquefois user de *Contrainte* à l'égard des enfants; de *Force*, à l'égard du peuple; & de *Violence*, à l'égard des libertins.

Le sexe le plus foible & le plus docile est celui qui aime le moins à être *contraint*. Il y a des occasions où l'on n'est pas fâché d'avoir été *forcé* à faire ce qu'on ne vouloit pas. L'ancienne politesse de la table alloit jusqu'à *violenter* les convives pour les faire boire & manger. (*L'abbé* GIRARD.)

CONTRAINDRE, OBLIGER, FORCER. *Syn.*

Termes qui désignent en général quelque chose que l'on fait contre son gré. On dit: le respect me *force* à me taire, la reconnoissance m'y *oblige*, l'autorité m'y *contraint*. Le mérite *oblige* les indifférents à l'estimer, il y *force* un rival juste, il y *contraint* l'envie. On dit une fête d'*obligation*, un consentement *forcé*, une attitude *contrainte*. On se *contraint* soi-même, on *force* un poste, & on *oblige* l'ennemi d'en décamper. (*M.* D'*ALEMBERT*.)

CONTRASTE, *Belles-Lettres*, *art Oratoire*. Nous allons donner sur cette matiere un extrait des réflexions judicieuses que nous avons tirées d'un ouvrage intitulé, *Recherches sur le style*, par M. le marquis de Beccaria, l'auteur du célèbre & éloquent *Traité des délits & des peines*.

Cet ingénieux auteur dit que le *Contraste* des idées est une des sources les plus abondantes du style; que l'idée de *Contraste* nous rappelle que les deux objets que l'on considère s'excluent mutuellement; que l'existence de l'un détruit l'existence de l'autre. Telles sont les choses que l'on appelle en langage de philosophie, *privantia*, *contradicentia*, *contraria*, *opposita*. Dans tous ces cas on suppose une troisième idée moyenne, à laquelle on compare les deux idées qui *contrastent*; cette idée moyenne doit être nécessairement l'idée principale: ainsi, les *Contrastes* ne doivent être formés qu'entre les idées accessoires, & non pas avec l'idée principale. Tout *Contraste* qui manque d'idée moyenne principale, exprimée ou sous-entendue, est donc un *Contraste* vicieux: ainsi, lorsque l'on dit, *L'enfer est dans son cœur*, *le ciel est dans ses yeux*, le *Contraste* manque d'idée moyenne; mais si l'on ajoûte ou l'idée ou le sujet de la comparaison, alors le *Contraste* est admissible; par exemple, *L'enfer est dans le cœur*, *le ciel est dans les yeux de l'hypocrite*. Les *Contrastes* plaisent à l'imagination, parce qu'ils donnent plus d'éclat, plus de brillant aux objets, & plus d'occupation à notre sensibilité; ils excitent plus fortement l'attention; ils l'aident, ils en déterminent la comparaison, en faisant parcourir rapidement les idées accessoires: par ce moyen l'on obtient l'effet principal du style, qui est de procurer la plus grande quantité de sensations possibles à la fois, dans le moindre intervalle de temps possible, & avec le moins de paroles possible.

Le *Contraste* des objets physiques plaît moins que celui des objets physiques & moraux, que l'on met en comparaison.

Les *Contrastes* entre des idées obscures ou trop compliquées, embarrassent, rendent incertain, & par conséquent déplaisent au lecteur.

Les idées qui *contrastent* doivent réveiller dans l'esprit à peu près une quantité égale d'idées accessoires.

L'on ne doit point faire *contraster* & jouer les mots avec les mots, ou les mots avec les choses; il faut que les *Contrastes* soient entre les idées d'un même genre, ou pour mieux dire, qui appartiennent au même organe de nos sens.

Il ne suffit pas que le *Contraste* soit vrai; il faut outre cela que le *Contraste* soit nécessaire, & qu'il paroisse tel: l'esprit aime mieux appercevoir les analogies que les différences; c'est pourquoi le style rempli d'antithèses fréquentes & recherchées, nous lasse & nous ennuye à la fin; au contraire, le style qui contient une multitude de choses qui ne *contrastent* point, mais qui nous conduit pas à pas enfin à un *Contraste* préparé & rendu facile à saisir, nous frappe d'une vive lumière; il nous plaît beaucoup, parce qu'il nous rappelle dans l'instant une longue suite d'idées.

Dans tous les *Contrastes*, il faut observer si c'est

le commencement, le milieu, ou la fin de la circonstance, qui est l'objet le plus intéressant pour le faire remarquer.

Il est une espèce particulière de *Contraste*, qui est l'effet de la surprise que nous éprouvons par l'action ou par la perception imprévue de quelque objet: plus l'opposition entre ce qui arrive & entre ce que nous attendions est forte, plus notre étonnement est grand: si l'évènement qui nous surprend nous intéresse, & peut exciter dans nous quelque passion, telle que la joie ou la pitié, *&c;* l'ame s'y livrera dans l'instant: mais si l'évènement ne nous intéresse pas, alors l'ame, ramenée alternativement aux idées inattendues & disparates, éprouvera une oscillation ou des secousses du cri, de la surprise, & de l'admiration que l'on appelle le *rire*.

Il est évident que les ignorants doivent, par conséquent, rire plus facilement & plus long temps que les savants, qui ne s'étonnent de rien & qui savent concilier les idées les plus disparates. L'homme de Lettres ne rit point des jeux de mots & des pointes, parce qu'il sait que les mots n'ont point une liaison essencielle & naturelle avec les choses; il n'y apperçoit aucun *Contraste*. Le sage rit des choses qui ne paroissent pas risibles à l'ignorant, parce que l'ignorant n'aperçoit pas le *Contraste* voilé & caché sous des rapports si délicats, qu'on ne peut les saisir qu'avec un moment de réflexion. Les hommes gais & plaisants savent faire rire les autres, en prenant un ton sérieux dans une matière très-peu importante, pour mettre du *Contraste* & pour voiler aux autres l'ordre & la liaison des idées qu'ils emploient.

Le style de la plaisanterie consiste à unir des idées accessoires, tellement opposées & disparates avec l'idée principale, que le lecteur ou l'auditeur attende tout autre résultat: il faut que ces idées soient unies par le fait, & par un fait inattendu, & jamais par analogie ou par une relation attendue & prévue.

Il ne faut pas que les idées *contrastantes* réveillent d'autres sentiments & d'autres intérêts, ou qu'elles soient tellement dissemblables entre elles ou avec l'idée principale, qu'elles puissent inspirer l'ennui, causer de la douleur, ou entrainer de l'obscurité; car pour lors on tariroit la source du rire.

On doit bien remarquer que les objets purement physiques n'excitent jamais le rire; il faut du moral, c'est à dire, quelque rapport à l'attention ou aux idées d'un autre être sensible.

Si l'on veut que le *Contraste* fasse rire, il faut qu'il soit toujours présent à l'esprit, de manière à causer ou à renouveler continuellement le sentiment de la surprise & le signe extérieur qui y répond: & par conséquent, pour que le *Contraste* dure, il faut que l'esprit se rappelle, 1°. l'évènement; 2°. l'objet, la fin, l'intention de l'auteur & la chaîne de ses prétentions. Il est évident que la difformité peut devenir une source de ridicule; & par conséquent, la parure d'une vieille doit être une chose risible. (*ANONYME.*)

CONTRAVENTION, DÉSOBÉISSANCE. *Synonymes.*

Ces termes désignent en général l'action de s'écarter d'une chose qui nous est commandée.

La *Contravention* est aux choses; la *Désobéissance*, aux personnes. La *Contravention* à un règlement est une *Désobéissance* au Souverain. La *Contravention* suppose une loi juste; la *Désobéissance* est quelquefois légitime. (*M. D'ALEMBERT.*)

(N.) CONTRE, MALGRÉ. *Synonymes.*

On agit *contre* la volonté ou *contre* la règle, & *malgré* les oppositions.

L'homme de bien ne fait rien *contre* sa conscience. Le scélérat commet le crime *malgré* la punition qui y est attachée.

Les valets parlent souvent *contre* les intentions de leurs maîtres, & *malgre* leurs défenses.

La témérité fait entreprendre *contre* les apparences du succès; & la fermeté fait poursuivre l'entreprise *malgré* les obstacles qu'on y rencontre.

Il est plus aisé de décider *contre* l'avis & le conseil d'un sage ami, que d'exécuter *malgré* la force & la résistance d'un puissant ennemi.

La vérité doit toujours être soutenue *contre* les raisonnements des faux savants, & *malgré* les persécutions des faux zélés. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) CONTRE, MALGRÉ, NONOBSTANT. *Synonymes.*

Ces trois mots indiquent, entre le sujet & le complément du rapport, des oppositions différemment caractérisées.

Contre en marque une de contrariété, soit à l'égard de l'opinion, soit à l'égard de la conduite. L'honnête homme ne parle point *contre* la vérité; ni le politique, *contre* les opinions communes. Quoiqu'une action ne soit pas *contre* la loi; elle n'en est pas moins péché, si elle est *contre* la conscience.

Malgré exprime une opposition de résistance soutenue, soit par voie de fait soit par d'autres moyens; mais sans effet de la part de l'opposant énoncé par le complement. *Malgré* ses soins & ses précautions, l'homme subit toujours sa destinée. L'ame du philosophe reste libre, *malgré* les assauts de la multitude; & la raison l'éclaire, *malgré* les ténèbres que la prévention répand autour de lui.

Nonobstant ne fait entendre qu'une opposition légère de la part du complément, & à laquelle on n'a point d'égard. La force a fait & fera le droit des Puissances, *nonobstant* les protestations des foibles. Le scélérat ne respecte point les temples; il y commet le crime, *nonobstant* la sainteté du lieu. (*L'abbé GIRARD.*)

CONTRE-SENS, f. m. Vice dans lequel on tombe quand le discours rend une autre pensée que celle qu'on a dans l'esprit, ou que l'auteur qu'on interprète y avoit. Ce vice naît toujours d'un défaut de Logique,

quand on écrit de son propre fond; ou d'ignorance, soit de la matière soit de la langue, quand on écrit d'après un autre.

Ce défaut est particulier aux traductions. Avec quelque soin qu'on travaille un auteur ancien, il est difficile de n'en faire aucun : les usages, les allusions à des faits particuliers, les différentes acceptions des mots de la langue, & une infinité d'autres circonstances, peuvent y donner lieu.

Il y a une autre espèce de *Contre-sens*, dont on a moins parlé, & qui est pourtant plus blâmable encore, parce qu'il est, pour ainsi dire, plus incurable; c'est celui qu'on fait en s'écartant du génie & du caractère de son auteur. La traduction ressemble alors à un portrait qui rendroit grossièrement les traits sans rendre la physionomie, ou en la rendant autre qu'elle n'est, ce qui est encore pis : par exemple, une traduction de Tacite, dont le style ne seroit point vif & serré, quoique bien écrite d'ailleurs, seroit en quelque manière un *Contre-sens* perpétuel ; & ainsi des autres. Que de traductions sont dans le cas dont nous parlons, sur tout la plupart de nos traductions de poètes ! (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) CONTRETEMPS. s. m. En Grammaire, on donne quelquefois le nom de *Contretemps*, à l'espèce de solécisme qui se fait quand on met un temps d'un verbe pour un autre : comme si l'on disoit, & le peuple ne le dit que trop, *Il a voulu que je* SORTE, au lieu de *je* SORTISSE. *Voyez* SOLÉCISME. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CONTRE-VÉRITÉ. s. f. Proposition destinée à être entendue dans un sens contraire à celui que présentent les termes. Que l'on dise que *Corneille est sans élévation*, que *Racine n'est point élégant*, que *La Fontaine manque de naïveté*; ce sont autant de *Contre-vérités*, qui ne tromperont personne.

Il est aisé de voir que les *Contre-vérités* sont fréquemment le langage de l'Ironie (*Voy.* IRONIE), & ne peuvent jamais passer qu'à ce titre, si ce n'est encore par Euphémisme. *Voyez* EUPHÉMISME. (*M.* BEAUZÉE.)

* CONVENANCES. s. f. plur. *Belles-Lettres, Poésie.* C'est peu de se demander en écrivant, quels sont les effets que je veux produire ? il faut se demander encore : quelle est la trempe des ames sur lesquelles j'ai dessein d'agir ? Il y a dans les objets de la Poésie & de l'Éloquence des beautés locales & des beautés universelles : les beautés locales tiennent aux opinions, aux mœurs, aux usages des différents peuples ; les beautés universelles répondent aux lois, au dessein, aux procédés de la nature, & sont indépendantes de toute institution. *Voyez* BEAU.

Les peintures physiques d'Homère sont belles aujourdhui comme elles l'étoient il y a trois mille ans ; le dessein même de ses caractères, l'art, le génie avec lequel il les varie & les oppose, enlèvent encore notre admiration ; rien de tout cela n'a vieilli ni changé : il en est de même des péroraisons de Cicéron & des grands traits de Démosthène. Mais les détails qui sont relatifs à l'opinion & aux bienséances, les beautés de mode & de convention ont dû paroître bien ou mal, selon les temps & les lieux ; car il n'est point de siècle, point de pays, qui ne donne ses mœurs pour règle : c'est une prévention ridicule, qu'il faut cependant ménager. L'exemple d'Homère n'eût pas justifié Racine, si, dans Iphigénie, Achille & Agamemnon avoient parlé comme dans l'Iliade : l'exemple de Cicéron ne justifieroit pas l'orateur françois, qui, en reprochant l'ivrognerie à son adversaire, en présenteroit à nos yeux les effets les plus dégoûtants : l'exemple de Démosthène ne justifieroit pas celui qui diroit à son auditoire, *Si vous avez la cervelle dans la tête, & si vous ne l'avez pas aux talons.*

Celui qui n'a étudié que les anciens, blessera infailliblement le goût de son siècle dans bien des choses ; celui qui n'a consulté que le goût de son siècle, s'attachera aux beautés passagères & négligera les beautés durables. C'est de ces deux études réunies que résulte le goût solide & la sûreté des procédés de l'art.

Toutes les *Convenances* pour l'orateur se réduisent presque à mesurer son langage & le ton de son éloquence au sujet qu'il choisit ou qui lui est donné, & aux circonstances actuelles du temps, du lieu, des personnes.

(¶ Cicéron nous indique tous ces rapports de convenance : *Perspicuum est non omni causæ, nec auditori, neque personæ, neque tempori congruere orationis unum genus. Nam & causæ capitis alium quemdam verborum sonum requirunt, alium rerum privatarum atque parvarum ; & aliud dicendi genus deliberationes, aliud laudationes, aliud judicia, aliud sermones, aliud consolatio, aliud objurgatio, aliud disputatio, aliud historia desiderat. Refert etiam qui audiant, senatus, an populus, an judices ; frequentes, an pauci, an singuli ; & quales ipsi oratores, quâ sint ætate, honore, autoritate, debet videri ; tempus pacis an belli, festinationis an otii... omnique in re posse quod deceat facere, artis & naturæ est ; scire quid quandoque deceat, prudentiæ.* De or. l. 3.)

Mais une attention que doit avoir le poète, & qui lui est particulière, c'est de se mettre, autant qu'il est possible, par la nature de son sujet, au dessus de la mode & de l'opinion, en faisant dépendre l'effet qu'il veut produire des beautés universelles & jamais des beautés locales. Si on examine bien les sujets qui se soutiennent dans tous les siècles, on verra que l'étendue & la durée de leur gloire est dûe à cette méthode. Accordez quelque détail au goût présent & national ; mais donnez au goût universel le fond, les masses, & l'ensemble.

Orosmane, dans la Tragédie de *Zaïre*, a plus de délicatesse & de galanterie qu'il n'appartient à un soudan ; & l'on voit bien que le poète qui a voulu le rendre aimable & intéressant aux yeux des françois,

a eu pour eux quelque complaiſance. Mais voyez comme la violence de la paſſion le rapproche de ſes mœurs natales, comme il devient jaloux, altier, impérieux, barbare. Racine n'a pas été auſſi heureux dans le caractère de *Bajazet*, & en général il a trop mêlé de nos mœurs dans celles des peuples qu'il a mis ſur la ſcène : des fils de Théſée & de Mithridate il a fait de jeunes françois.

Le Poème dramatique, pour faire ſon illuſion, a beſoin de plus de ménagements que l'Épopée. Celle-ci peut raconter tout ce qu'il y a de plus étrange; & les bienſéances du langage ſont les ſeules qu'elle ait à garder. Mais pour un Poème qui veut produire l'effet de la vérité même, ce n'eſt pas aſſez d'obtenir une croyance raiſonnée, il faut que par le preſtige de l'imitation il rende ſon action préſente, que l'intervalle des lieux & de temps diſparoiſſe, & que les ſpectateurs ne faſſent plus qu'un même peuple avec les acteurs. C'eſt là ce qui diſtingue eſſenciellement le Poème en action du Poème en récit. Les françois au ſpectacle d'*Athalie* doivent devenir iſraélites, ou l'intérêt de Joas n'eſt plus rien. Mais s'il y avoit trop loin des mœurs des iſraélites à celles des françois, l'imagination des ſpectateurs refuſeroit de franchir l'intervalle : c'eſt donc aux iſraélites à s'approcher aſſez de nous pour nous rendre le déplacement inſenſible.

Il n'y a point de déplacement à opérer pour les choſes que la nature a rendues communes à tous les peuples; & on peut voir aiſément, par l'étude de l'homme, quelles ſont celles de ſes affections qui ne dépendent ni des temps ni des lieux : l'intérêt puiſé dans ces ſources eſt intariſſable comme elles. Les ſujets d'*Œdipe* & de *Mérope* réuſſiroient dans vingt-mille ans, & aux deux extrémités du monde; il ne faut être, pour s'y intéreſſer, ni de Thèbes ni de Micène : la nature eſt de tous les pays.

C'eſt dans les choſes où les nations diffèrent, qu'il faut que l'acteur d'un côté, le ſpectateur de l'autre, s'approchent pour ſe réunir. Cela dépend de l'art avec lequel le poète ſait adoucir, dans la peinture des mœurs, les couleurs dures & tranchantes; c'eſt ce qu'a fait Corneille, en homme de génie, quoi qu'en diſe M. Racine le fils.

Ce Critique croit avoir vu que la belle ſcène de Pompée avec Ariſtie dans *Sertorius*, n'étoit pas aſſez vraiſemblable pour le plus grand nombre des ſpectateurs; il croit avoir vu qu'on trouvoit trop dur ſur notre théâtre le langage magnanime que tient Cornélie à Céſar. Pour moi, je n'ai vu que de l'enthouſiaſme, je n'ai entendu que des applaudiſſements à ces deux ſcènes inimitables. Il ſeroit à ſouhaiter que l'illuſtre Racine eût osé donner, à la peinture des mœurs étrangères, cette vérité dont il a fait ſi noblement lui-même l'éloge le plus éloquent. Tout ce qu'on doit aux mœurs de ſon ſiècle, c'eſt de ne pas les offenſer; & nos opinions ſur le courage & ſur le mépris de la mort, ne vont pas juſqu'à exiger d'une fille qu'elle diſe à ſon père :

D'un œil auſſi content, d'un cœur auſſi ſoumis
Que j'acceptois l'époux que vous m'aviez promis,
Je ſaurai, s'il le faut, victime obéiſſante,
Tendre au fer de Calcas une tête innocente.

Je ſuis même perſuadé qu'Iphigénie, allant à la mort d'un pas chancelant, avec la répugnance naturelle à ſon ſexe & à ſon âge, eût fait verſer encore plus de larmes.

Il eſt vrai que, ſi le fond des mœurs étrangères eſt indécent ou révoltant pour nous, il faut renoncer à les peindre. Ainſi, quoique certains peuples regardent comme un devoir pieux, d'abréger les jours des vieillards ſouffrants; que d'autres ſoient dans l'uſage d'expoſer les enfants mal ſains; que d'autres préſentent aux voyageurs leurs femmes & leurs filles pour en uſer ſelon leur bon plaiſir; rien de tout cela ne peut être admis ſur la ſcène.

Mais ſi le fond des mœurs eſt compatible avec nos opinions, nos uſages, & que la forme ſeule y répugne, elles n'exigent dans l'imitation qu'un changement ſuperficiel; & il eſt facile d'y concilier la vérité avec la bienſéance. Un cartel dans les termes de celui de François I à Charles-Quint : » Vous en avez » menti par la gorge, » ne ſeroit pas reçu au Théâtre; mais qu'un roi y dît à ſon égal : « Au lieu de » répandre le ſang de nos ſujets, prenons pour juges » nos épées » : le cartel ſeroit dans la vérité des mœurs du vieux temps, & dans la décence des nôtres.

Il y a peu de traits dans l'hiſtoire qu'on ne puiſſe adoucir de même ſans les effacer : le Théâtre en offre mille exemples. Ce n'eſt donc pas au goût de la nation que l'on doit s'en prendre, ſi les mœurs, ſur la ſcène françoiſe, ne ſont pas aſſez prononcées; mais à la foibleſſe ou à la négligence des poètes, à la délicateſſe timide de leur goût particulier, & s'il faut le dire, au manque de couleur pour tout exprimer avec la vérité locale. (*M. Marmontel.*)

* CONVENTION, CONSENTEMENT, ACCORD. *Synonymes.*

Le ſecond de ces mots déſigne la cauſe & le principe du premier, & le troiſième en déſigne l'effet. *Exemple.* Ces deux particuliers d'un commun *Conſentement* ont fait enſemble une *Convention* au moyen de laquelle ils ſont d'*Accord.* (*M. d'Alembert.*)

(¶ La *Convention* vient de l'intelligence entre les parties, & détruit l'idée d'éloignement; le *Conſentement* ſuppoſe un droit & de la liberté, & fait diſparoître l'oppoſition L'*Accord* produit la ſatisfaction réciproque & fait ceſſer les conteſtations. (*M. Beauzée.*)

CONVERSATION, ENTRETIEN, *Syn.*

Ces deux mots déſignent en général un diſcours mutuel entre deux ou pluſieurs perſonnes : mais avec cette différence, que *Converſation* ſe dit en général de quelque diſcours mutuel que ce puiſſe être; au lieu qu'*Entretien* ſe dit d'un diſcours mutuel qui roule ſur quelque objet déterminé. Ainſi, on dit qu'un homme

homme est de bonne *Conversation*, pour dire qu'il parle bien des différents objets sur lesquels on lui donne lieu de parler ; on ne dit point qu'il est d'un bon *Entretien*.

Entretien se dit de supérieur à inférieur : on ne dit point d'un sujet qu'il a eu une *Conversation* avec le roi, on dit qu'il a eu un *Entretien* : on se sert aussi du mot d'*Entretien*, quand le discours roule sur une matière importante. On dit, par exemple, ces deux princes ont eu ensemble un *Entretien* sur les moyens de faire la paix entre eux.

Entretien se dit pour l'ordinaire des discours mutuels imprimés, à moins que le sujet n'en soit pas sérieux ; alors on se sert du mot de *Conversation* : on dit, les *Entretiens* de Cicéron sur la nature des dieux, & la *Conversation* du P. Canaye avec le maréchal d'Hocquincourt.

Lorsque plusieurs personnes, surtout au nombre de plus de deux, sont rassemblées & parlent entre elles, on dit, qu'elles sont en *Conversation*, & non pas en *Entretien*. (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) CONVERSATION, ENTRETIEN, COLLOQUE, DIALOGUE. *Syn.*

Ces quatre mots désignent également un discours lié entre plusieurs personnes qui y ont chacun leur partie.

Le mot de *Conversation* désigne des discours entre gens égaux ou à peu près égaux, sur toutes les matières que présente le hasard. Le mot d'*Entretien* marque des discours sur des matières sérieuses, choisies exprès pour être discutées, & par conséquent entre des personnes dont quelqu'une a assez de lumières ou d'autorité pour décider. Le mot de *Colloque* caractérise particulièrement les discours prémédités sur des matières de doctrine & de controverse, & conséquemment entre des personnes instruites & autorisées par les partis opposés. Le terme de *Dialogue* est général, peut également s'appliquer aux trois espèces que l'on vient de définir, & indique spécialement la manière dont s'exécutent les différentes parties du discours lié.

La liberté & l'aisance doivent régner dans les *Conversations*. Les *Entretiens* doivent être intéressants & ne perdre jamais de vûe la décence. Les *Colloques* sont inutiles, si les parties ne s'entendent pas ; & font plus de mal que de bien, si l'on ne procède pas de bonne foi : le fameux *Colloque* de Poissy fut également répréhensible par ces deux points. Les *Dialogues* ne peuvent plaire qu'autant que les différentes parties du discours sont assorties aux personnes, à leurs passions, à leurs intérêts, à leurs lumières, & aux autres circonstances qui, en concourant à établir la scène, doivent en même temps y distinguer nettement chaque acteur.

Dans les sociétés de liaison & de plaisir, on tient des *Conversations* plus ou moins agréables, selon que la compagnie est plus ou moins bien composée. Dans les assemblées académiques, on a des *Entretiens* plus ou moins utiles, selon que la matière est plus ou moins intéressante, que les membres en sont plus ou moins instruits, & qu'ils parlent avec plus ou moins de netteté. Dans les temps de trouble & de division, il est bien dangereux de consentir à des *Colloques* ; parce que souvent ils ne servent que de prétextes aux brouillons pour procurer leurs intérêts personnels, aux dépens de la vérité qu'ils trahissent & de la tranquilité publique qu'ils sacrifient ; & que c'est à coup sûr un moyen de plus pour ranimer la fermentation, par le rapprochement & le choc des opinions contraires. Le *Dialogue* doit être aisé, enjoué, & sans apprêt dans les *Conversations* ; sérieux, grave, & suivi dans les *Entretiens* ; clair, raisonné, travaillé, éloquent même & pathétique dans les *Colloques*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CONVERSION. s. f. Espèce de Répétition, par laquelle on termine de la même manière plusieurs membres consécutifs du discours En voici un exemple, tiré du Sermon de *Massillon sur la Pentecôte* (Réfl. III.)

» La marque la plus sûre... qu'on est encore au » Monde ; c'est lors qu'on le craint plus que *la vérité*, qu'on le ménage aux dépens de *la vérité*, » qu'on veut lui plaire malgré *la vérité*, & qu'on » lui sacrifie sans cesse *la vérité*. »

Quum essem parvulus, *loquebar ut* parvulus, *sapiebam ut* parvulus, *cogitabam ut* parvulus : *quando autem factus sum vir*, *evacuavi quæ erant* parvuli. (I. Cor. xij. 11.)	Lorsque j'étois *enfant*, je tenois des discours d'*enfant*, j'avois des goûts d'*enfant*, j'avois des pensées d'*enfant* : mais lorsque je suis devenu homme, je me suis défait des choses qui tenoient de l'*enfant*.

Il en est de la *Conversion* comme de l'Anaphore ; si elle n'appuyoit que sur des idées indifférentes, elle seroit vicieuse & approcheroit de la Tautologie. (*Voyez* ANAPHORE, TAUTOLOGIE.)

Les anciens donnoient à cette figure le nom d'*Epistrophe*, qui a le même sens, & qui par conséquent doit parmi nous céder la place à un terme plus autorisé & d'une forme plus françoise. *Voyez* ÉPISTROPHE. (*M.* BEAUZÉE.)

* CONVICTION, PERSUASION. *Syn.*

Quoique ces deux mots s'employent souvent l'un pour l'autre, ils ont pourtant des nuances qui les distinguent.

La *Conviction* tient plus à l'esprit ; la *Persuasion*, au cœur. Ainsi, on dit que l'orateur doit, non seulement *convaincre*, c'est à dire, prouver ce qu'il avance, mais encore *persuader*, c'est à dire, toucher & émouvoir.

La *Conviction* suppose des preuves : » Je ne pou- » vois croire telle chose, il m'en a donné tant de » preuves qu'elles m'ont *convaincu*. » La *Persuasion* n'en suppose pas toujours : » La bonne opinion » que j'ai de vous suffit pour me *persuader* que » vous ne me trompez pas. «

On se *persuade* aisément ce qui fait plaisir : on est quelquefois très-fâché d'être *convaincu* de ce qu'on ne vouloit pas croire.

Persuader se prend toujours en bonne part; *Convaincre* se prend quelquefois en mauvaise part : » Je » suis *persuadé* de votre amitié, & bien *convaincu* » de sa haine. «

On *persuade* à quelqu'un de faire une chose, on le *convainc* de l'avoir faite : mais dans ce dernier cas, *Convaincre* ne se prend jamais qu'en mauvaise part. » Cet assassin a été *convaincu* de son crime; » les scélérats avec qui il vivoit, lui avoient *persuadé* de le commettre. « (*M.* D'ALEMBERT.)

(¶ Pour *convaincre*, il suffit de parler à l'esprit; pour *persuader*, il faut aller jusqu'au cœur. La *Conviction* agit sur l'entendement; & la *Persuasion*, sur la volonté : l'une fait connoître le bien, l'autre le fait aimer : la première n'emploie que la force du raisonnement, la dernière y ajoûte la douceur du sentiment; & si l'une règne sur les pensées, l'autre étend son empire sur les actions mêmes... Les esprits *convaincus*, les cœurs *persuadés*, paient également à l'orateur ce tribut d'amour & d'admiration, qui n'est dû qu'à celui que la connoissance de l'homme a élevé au plus haut degré de l'Éloquence. (*M. le chancelier* D'AGUESSEAU.)

Ces deux mots expriment l'un & l'autre l'acquiescement de l'esprit à ce qui lui a été présenté comme vrai, avec l'idée accessoire d'une cause qui a déterminé cet acquiescement.

La *Conviction* est un acquiescement fondé sur des preuves d'une évidence irrésistible & victorieuse. La *Persuasion* est un acquiescement fondé sur des preuves moins évidentes, quoique vraisemblables; mais plus propres à déterminer en intéressant le cœur, qu'en éclairant réellement l'esprit.

La *Conviction* est l'effet de l'évidence, qui ne se trompe jamais; ainsi, ce dont on est *convaincu* ne peut être faux. La *Persuasion* est l'effet des preuves morales, qui peuvent tromper; ainsi, l'on peut être *persuadé* de bonne foi d'une erreur très-réelle : ce qui doit disposer tous les hommes, en ce qui les concerne, à ne pas trop abonder dans leur sens, & à ne dédaigner aucun éclaircissement, quelque fortement qu'ils soient *persuadés* de la vérité de leurs opinions; & en ce qui concerne les autres, à ne pas conclure des erreurs qu'ils ont adoptées, qu'ils soient de mauvaise foi, & que l'égarement de leur esprit ne vienne que de la perversité de leur cœur.

Dans la république romaine, où il y avoit peu de lois, & où les juges étoient souvent pris au hasard, il suffisoit presque toujours de les *persuader*; dans notre barreau, il faut les *convaincre*; ce qui prouve, pour le dire en passant, que notre Rhétorique ne doit pas être calquée sans restriction sur celle des anciens.

La *Conviction* n'est pas susceptible de plus ou de moins, parce que c'est l'effet nécessaire de l'évidence, qui n'admet elle-même ni plus ni moins. La *Persuasion* au contraire peut être plus ou moins forte, parce qu'elle dépend de causes plus ou moins lumineuses, plus ou moins efficaces.

Un raisonnement exact & rigoureux opère la *Conviction* sur les esprits droits. L'Éloquence & l'art peuvent opérer la *Persuasion* dans les ames sensibles. » Les ames sensibles, dit M. Duclos, (*Considérations sur les mœurs de ce siècle*, Ch. IV, édit. » de 1764.) ont un avantage pour la société; c'est » d'être *persuadées* des vérités dont l'esprit n'est que » *convaincu* : la *Conviction* n'est souvent que passive; la *Persuasion* est active, & il n'y a de ressort que ce qui fait agir. «) (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) COPIE, MODÈLE. *Synonymes.*

Le sens dans lequel ces mots sont synonymes, ne se présente pas d'abord à l'esprit; le premier coup d'œil, qui nous montre une *Copie* faite sur un ouvrage qui en est l'original, & un *Modèle* servant d'original à l'ouvrage, met entre eux une différence totale & un éloignement parfait. Mais une seconde réflexion nous fait voir que l'usage emploie, en beaucoup d'occasions, ces deux mots sous une idée commune, pour marquer également l'original d'après lequel on fait l'ouvrage, & l'ouvrage fait d'après l'original : *Copie*, se prenant, ainsi que *Modèle*, pour le premier ouvrage sur lequel on conduit le second; & *Modèle* se prenant, ainsi que *Copie*, pour le second ouvrage conduit sur le premier. De façon qu'ils deviennent doublement synonymes, c'est à dire qu'ils le sont dans l'un & dans l'autre des sens dont l'institution ou la première idée semble avoir fait à chacun d'eux son partage, avec les différences suivantes.

Dans le premier sens, *Copie* ne se dit qu'en fait d'impression, & du manuscrit de l'auteur sur lequel l'imprimeur travaille; *Modèle* se dit en toute autre occasion, dans la Morale comme dans les arts. L'épreuve n'est souvent fautive que parce que la *Copie* l'est aussi. Tel imprimeur qui refuse une excellente *Copie*, en achette une mauvaise bien cher. Il n'est point de parfait *Modèle* de vertu. Je crois que les arts & les sciences gagneroient beaucoup si les auteurs s'attachoient plus à suivre leur génie qu'à imiter les *Modèles* qu'ils rencontrent.

Dans le second sens, *Copie* se dit pour la peinture; *Modèle*, pour le relief. La *Copie* doit être fidèle, & le *Modèle* doit être juste. Il semble que le second de ces mots suppose la ressemblance avec plus de force que le premier. Les tableaux de Raphaël ont de l'agrément jusques dans les mauvaises *Copies*. Les simples *Modèles* de l'antique qui sont au Louvre, n'y figurent pas moins bien que les originaux des pièces modernes. (*L'abbé* GIRARD.)

COPTE (LANGUE). *Antiq. Lit.* La langue *copte* est un mélange de l'ancienne langue égyptienne, & de mots grecs qui s'y sont glissés peu à peu après que cette nation s'est rendue maitresse de ce pays. Nous pouvons expliquer par cette langue presque

tous les anciens noms égyptiens, & la plupart des étymologies égyptiennes qu'on trouve dans Herodote, Diodore de Sicile, Plutarque, & dans d'autres auteurs anciens; elle est un des principaux secours pour les antiquités de ce pays, qui est le berceau de plusieurs arts, de la plupart des sciences, & de presque toutes les superstitions.

On a cru assez généralement que l'ancienne langue égyptienne ressembloit à l'hébreu & à ses dialectes, qui sont surtout le syriaque, le chaldéen, le phénicien, l'arabe, & l'éthiopien : mais cette idée est entièrement fausse; elle est fondée sur la chimérique prétention, manifestement démentie par l'expérience, que toutes les langues anciennes doivent être dérivées du plus au moins de l'hébreu, & sur quelques mots qui sont les mêmes dans l'hébreu & dans le *copte*, quoique d'ailleurs le fond & les racines de ces deux langues soient totalement différentes. On n'a pas fait attention qu'il y a plus de mots qu'on ne pense, qui sont du nombre de ceux que les grammairiens appellent *Onomatope poiemena*, qui doivent naturellement se ressembler dans presque toutes les langues; & qu'il y a aussi plusieurs noms, surtout d'animaux & de plantes, qui sont les mêmes dans toutes les langues, parce que ces animaux & plantes ont conservé dans les autres langues les noms qu'ils avoient dans les pays d'où ils étoient originaires. Bochart étoit aussi imbu de ce préjugé, de l'affinité de l'égyptien avec l'hébreu, d'où on peut hardiment décider qu'il a peu connu la langue *copte*, quoiqu'il la cite beaucoup.

Ce sont encore quelques mots qui se sont trouvés les mêmes dans l'égyptien & l'arménien, qui ont fait croire à Acoluthus que la langue arménienne étoit le meilleur moyen d'expliquer l'ancienne langue d'Égypte. Mais après ce que plusieurs auteurs, & surtout le professeur Schroeder ont publié sur la langue arménienne, nous sommes en état de juger que cette prétendue découverte d'Acoluthus doit être mise au nombre de ses rêveries. J'ai trouvé sur cette conjecture plusieurs lettres très-curieuses dans le commerce épistolaire, manuscrit de Ludolf, Piques, & Acoluthus, qui est à la bibliothèque publique de Francfort sur le Mein.

Il y a dans l'alphabet *copte*, à côté des caractères grecs, quelque peu d'autres qui sont étrangers, dont la prononciation n'est pas bien certaine, & que j'aurois pris pour des caractères de l'ancien alphabet égyptien, si je ne les trouvois différents de ce peu de fragments d'écriture courante, ou *épistolographique égyptienne*, que M. le comte de Caylus a publiés, & qui pourront peut-être, surtout quand on aura plus de pièces de comparaison, être expliqués par le secours de la langue *copte*.

Théodorus Petræus, Scaliger, Renaudot, Piques, Hountington, Bernhard, ont eu connoissance de cette langue. Guillaume Bonjour de Toulouse a publié plusieurs brochures qui prouvent qu'il y étoit versé. Saumaise ne l'a pas négligée, à ce qu'on voit par ses ouvrages, surtout par ses *années climactériques*. Jacques Kocher, professeur à Berne, l'a parfaitement connue, & en a donné des preuves dans sa *Dissertation sur le dieu Cneph*, insérée dans le deuxième volume des *Miscellaneæ observ. de d'Orville*.

Kircher a publié, d'après des auteurs arabes, une Grammaire & un Dictionnaire *coptes*; l'ignorance & la fraude y paroissent à chaque page: ce sont cependant des monuments qu'il faut consulter, en tâchant de séparer soigneusement ce que cet auteur, dont on a découvert quantité de fourberies littéraires petites & misérables, a ajouté de sa mauvaise tête aux originaux qu'il a donnés au jour; il faut aussi toujours comparer la traduction arabe qui y est jointe, parce qu'il l'a quelquefois mal entendue.

Chrétien-Gothelf Blumberg publia en 1716, à Leipsick, une Grammaire *copte*, mieux faite que celle de Kircher, & promit un Dictionnaire de cette langue.

Veyssière de la Croze savoit le *Copte* à fond, & en a fait un Dictionnaire, dont les manuscrits doivent se trouver à Berlin & à Leyden. On voit une notice de cet ouvrage, & des secours dont il s'est servi, dans la cinquième classe de la *Bibliothèque de Bremen*.

Paul-Ernest Jablonski en a profité, & a pareillement employé cette langue, qu'il savoit très bien, pour expliquer les antiquités égyptiennes sur lesquelles il a publié les meilleurs ouvrages.

Il a prouvé, par les manuscrits d'Oxfort, qu'il y a eu différents dialectes dans la haute & basse Égypte; Dufour de Longueville en avoit aussi parlé dans son *Traité sur les époques des anciens*. Il paroît que la différence de ces dialectes n'a pas été fort considérable, & a principalement eu lieu dans la diverse prononciation.

J'ai, avec le secours des imprimés *coptes* & de plusieurs manuscrits des bibliothèques de Paris, composé un Dictionnaire de cette langue; j'ai cité partout mes autorités, & me suis appliqué à rapprocher à chaque mot *copte* les anciens noms égyptiens, sur lesquels je croyois pouvoir par ce moyen jeter quelque lumière. J'ai toujours eu l'idée d'en publier un abrégé; mais l'exécution de cet ouvrage, qui ne peut avoir que très-peu d'amateurs, quoiqu'il ne paroisse pas être sans utilité, a souffert jusqu'ici de grandes difficultés: s'il voit jamais le jour, il prouvera évidemment que les racines de l'ancienne langue égyptienne ne sont presque que des monosyllabes, & n'ont aucune affinité avec quelqu'autre langue connue que ce soit. On y trouvera encore quantité de verbes redoublés. On verra une langue dont la marche & la Syntaxe sont extrêmement simples, & fort différentes du style métaphorique oriental.

Les principaux ouvrages *coptes* imprimés sont, outre ceux dont je viens de parler, la version *copte* du N. T. que David Wilkins publia en Angleterre; ce même auteur a aussi mis au jour le Pen-

-tatcuque *copte*, qui eſt une traduction d'une verſion grèque.

On a dans pluſieurs bibliothèques la traduction *copte* de preſque tous les autres livres du V. T. & de quelques ouvrages des premiers pères. On a pluſieurs Dictionnaires *coptes*, grecs, & arabes, quelques liturgies, & des ouvrages myſtiques. Tous ces manuſcrits peuvent peut-être être de quelque petite utilité pour l'Hiſtoire eccléſiaſtique, & ſeront certainement d'un grand ſecours pour la connoiſſance de la langue & de l'antiquité égyptienne. (*M.* DE SCHMIDT DE ROSSAN)

(N.) COPULATIF, VE, adj. Qui ſert à lier enſemble des choſes homogènes. C'eſt le véritable ſens de ce mot en Grammaire. Les conjonctions *copulatives* ſont celles qui déſignent, entre des propoſitions ſemblables, une liaiſon d'unité, fondée ſur leur ſimilitude. Nous avons en françois une conjonction *copulative* pour l'affirmation, *&*; nous en avons une pour la négation, *ni*. Exemples : *Cicéron & Quintilien ſont les écrivains les plus judicieux de l'Antiquité; On ne doit imiter le ſtyle* ni *de Pline* ni *de Sénèque.*

On dit néanmoins, *ſi vous le voulez* & *que je le puiſſe*; le premier verbe à l'indicatif, & le ſecond au ſubjonctif, ſemblent indiquer que la conjonction *copulative* n'exige pas une ſimilitude bien rigoureuſe. Je réponds que tout verbe au ſubjonctif (*Voyez* SUBJONCTIF) conſtitue une propoſition ſubordonnée à une autre qui eſt principale & directe; le verbe de celle-ci doit donc être à l'indicatif; & ſi on ne le voit pas, c'eſt qu'il y a une ellipſe, qui eſt alors indiquée par le ſubjonctif même : rétabliſſez la plénitude de la phraſe, & tout devient régulier; *ſi vous le voulez* & (ſi la choſe eſt de manière) *que je le puiſſe.*

Les conjonctions *copulatives* ſont ainſi nommées du latin *Copulare* (accoupler); & on ne peut accoupler que des choſes homogènes & ſemblables. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) COQUETTERIE, GALANTERIE. *Syn.* Chacun de ces deux termes exprime un vice qui a pour baſe l'appétit machinal d'un ſexe pour l'autre.

La *Coquetterie* cherche a faire naître des déſirs; la *Galanterie*, à ſatisfaire les ſiens. (*M. BEAUZÉE.*)

La *Coquetterie* eſt toujours un honteux dérèglement de l'eſprit. *La Galanterie* eſt d'ordinaire un vice de complexion.

Une femme *galante* veut qu'on l'aime & qu'on réponde à ſes déſirs : il ſuffit à une *coquette* d'être trouvée aimable & de paſſer pour belle. La première va ſucceſſivement d'un engagement à un autre; la ſeconde, ſans vouloir s'engager, cherchant ſans ceſſe à vous ſéduire, a pluſieurs amuſements à la fois : ce qui domine dans l'une, eſt la paſſion, le plaiſir, ou l'intérêt; & dans l'autre, c'eſt la vanité, la légèreté, la fauſſeté.

Les femmes ne travaillent guère à cacher leur *Coquetterie*; elles ſont plus réſervées pour leurs *Galanteries*, parce qu'il ſemble au vulgaire que la *Galanterie* dans une femme ajoûte à la *Coquetterie* : mais il eſt certain qu'un homme *coquet* a quelque choſe de pis qu'un homme *galant.*

La *Coquetterie* eſt un travail perpétuel de l'art de plaire, pour tromper enſuite; & la *Galanterie* eſt un perpétuel menſonge de l'amour.

Fondée ſur le tempérament, la *Galanterie* s'occupe moins du cœur que des ſens; au lieu que la *Coquetterie*, ne connoiſſant point les ſens, ne cherche que l'occupation d'une intrigue par un tiſſu de fauſſetés. Conſéquemment c'eſt un vice des plus mépriſables dans une femme, & des plus indignes d'un homme. (*LA BRUYÈRE & le chevalier* DE JAUCOURT.)

CORRECT, E. adj. *Littérat.* Ce terme déſigne une des qualités du ſtyle. La *Correction* conſiſte dans l'obſervation ſcrupuleuſe des règles de la Grammaire. Un écrivain très-*correct* eſt preſque néceſſairement froid : il me ſemble du moins qu'il y a un grand nombre d'occaſions où l'on n'a de la chaleur qu'aux dépens des règles minutieuſes de la Syntaxe; règles qu'il faut bien ſe garder de mépriſer par cette raiſon, car elles ſont ordinairement fondées ſur une dialectique très-fine & très-ſolide; & pour un endroit qui ſeroit gâté par leur obſervation rigoureuſe, & où l'auteur qui a du goût ſent bien qu'il faut les négliger, il y en a mille où cette obſervation diſtingue celui qui ſait écrire & penſer, de celui qui croit le ſavoir. En un mot, on ne doit paſſer à un auteur de pécher contre la *Correction* du ſtyle, que lorſqu'il y a plus à gagner qu'à perdre. L'exactitude tombe ſur les faits & les choſes; la *Correction*, ſur les mots. Ce qui eſt écrit exactement dans une langue, rendu fidèlement, eſt exact dans toutes les langues. Il n'en eſt pas de même de ce qui eſt *correct*; l'auteur qui a écrit le plus *correctement*, pourroit être très-incorrect traduit mot à mot de ſa langue dans une autre. L'exactitude naît de la vérité, qui eſt une & abſolue; la *Correction*, des règles de convention & variables. (*M. DIDEROT.*)

* CORRECTIF, IVE, adj. Qui ſert à corriger, à rendre plus correct. Ce mot ſe prend plus ordinairement comme ſubſtantif; & il ſe dit alors de ce qui réduit un mot à ſon ſens précis, une penſée à ſon ſens vrai, une action à l'équité ou à l'honnêteté, une ſubſtance à un effet plus modéré; d'où l'on voit que tout a ſon *Correctif.* On ôte de la force aux mots par d'autres qu'on leur aſſocie; & ceux-ci ſont ou des prépoſitions, ou des adverbes, ou des épithètes qui modifient & tempèrent l'acception : on ramène à la vérité ſcrupuleuſe les penſées ou les propoſitions, le plus ſouvent en en reſtreignant l'étendue; on rend une action juſte ou décente, par quelque compenſation; on ôte à une ſubſtance

ſa violence, en la mêlant avec une ſubſtance d'une nature oppoſée. Celui donc qui ignore entièrement l'art des *Correctifs*, eſt expoſé en une infinité d'occaſions à pécher contre la langue, la Logique, la Morale, & la Phyſique. (*M.* DIDEROT.)

¶ On appelle ſpécialement *Correctifs*, certains addouciſſements qu'on employe dans le diſcours, pour faire paſſer favorablement quelque propoſition hardie, quelque expreſſion trop forte, quelque métaphore trop élevée ou trop rabaiſſée, quelque mot nouveau, quelque tournure inſolite & extraordinaire : par exemple, *en quelque façon ; s'il faut ainſi dire ; pour ainſi dire ; s'il eſt permis d'uſer de ce mot*, *de parler ainſi* ; &c.

Virgile, après avoir décrit (*Georg.* IV. 170.) les diverſes fonctions des Cyclopes dans les forges de Vulcain, leur compare les différentes occupations des Abeilles. *Non aliter*, dit-il, & il ajoûte un *Correctif* pour autoriſer ſa comparaiſon, *ſi parva licet componere magnis.*) (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CORRECTION, ſ. f. I. L'une des principales qualités de l'Oraiſon, laquelle conſiſte dans l'obſervation rigoureuſe des règles de la Grammaire & des uſages de la langue ; ce qui bannit de l'Oraiſon le ſolécíſme & le barbariſme. (*Voyez* ORAISON, SOLÉCISME, BARBARISME.)

Toutefois un écrivain intelligent ne pouſſe pas toujours ſes ſcrupules, juſqu'à ſacrifier la vivacité du ſtyle, l'énergie de l'expreſſion, le feu de la paſſion, aux procédés minutieux & froids qu'exige la *Correction* : mais ce ſacrifice, il ne le fait jamais ſans un beſoin urgent, ſans être sûr d'avoir plus à gagner qu'à perdre ; & même alors il s'écarte le moins qu'il eſt poſſible de la rigueur des règles, & leur rend encore cet hommage en les tranſgreſſant.

C'eſt ainſi que Racine met dans la bouche d'Hermione ce beau vers, ſi noblement & ſi heureuſement incorrect : (*Androm.* IV. 5.)

Je t'aimois, inconſtant ; qu'aurois-je fait, fidèle?

La *Correction* exigeoit *je t'aimois*, quoique tu fuſſes *inconſtant ; qu'aurois-je fait*, ſi tu avois été *fidèle* ! Mais que ſeroient devenues la vivacité & l'énergie, ſi néceſſaires dans une conjoncture où une paſſion violente maitriſe toutes les facultés d'Hermione? « Dans ſon tranſport, dit l'abbé d'Olivet, » elle voudroit pouvoir dire plus de choſes qu'elle » n'articule de ſyllabes. »

Hors ces cas rares, où le génie, planant au deſſus des règles, voit, avec une certitude qui pour n'être qu'à lui n'en eſt pas moins entière, ce qu'il peut oſer au dela de ce qu'elles preſcrivent ; la *Correction* eſt d'une néceſſité indiſpenſable, & pour l'intérêt de la matière qu'on traite, & pour l'honneur de l'écrivain, & pour la ſatisfaction des lecteurs.

II. On donne auſſi aſſez communément le nom de *Correction* à une figure de penſée par fiction, connue encore des rhéteurs ſous le nom d'*Épanorthoſe*. Cette dernière dénomination me paroît préférable, parce qu'elle eſt ſans équivoque ; au lieu que le terme de *Correction* a déja un ſens tout différent, même dans le langage grammatical, ainſi qu'on vient de le voir, outre les autres acceptions reçues dans le langage national. *Voyez* donc ÉPANORTHOSE. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CORRECTION, EXACTITUDE. *Syn.*

Ces deux termes, également relatifs à la manière de parler ou d'écrire, y déſignent également quelque choſe de ſoigné & de régulier.

La *Correction* conſiſte dans l'obſervation ſcrupuleuſe des règles de la Grammaire & des uſages de la langue. L'*Exactitude* dépend de l'expoſition fidèle de toutes les idées acceſſoires au but que l'on ſe propoſe. *Voyez* ci-devant CORRECT. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CORRIGER, REPRENDRE, RÉPRIMANDER. *Synonymes.*

Celui qui *corrige* montre, ou veut montrer la manière de rectifier le défaut. Celui qui *reprend*, ne fait qu'indiquer ou relever la faute. Celui qui *réprimande*, prétend punir ou mortifier le coupable.

Corriger regarde toutes ſortes de fautes, ſoit en fait de mœurs, ſoit en fait d'eſprit & de langage. *Reprendre* ne ſe dit guère que pour les fautes d'eſprit & de langage. *Réprimander* ne convient qu'à l'égard des mœurs & de la conduite.

Il faut ſavoir mieux faire pour *corriger*. On peut *reprendre* plus habile que ſoi. Il n'y a que les ſupérieurs qui ſoient en droit de *réprimander*.

Peu de gens ſavent *corriger* : beaucoup ſe mêlent de *reprendre* : quelques-uns s'aviſent de *réprimander* ſans autorité. (*L'abbé* GIRARD.)

Il faut *corriger* avec intelligence, *reprendre* avec honnêteté, & *réprimander* avec bonté & ſans aigreur. (*M.* BEAUZÉE.)

* COSMOGONIE, COSMOGRAPHIE, COSMOLOGIE, *Synonymes.*

(¶ Ces trois mots ont pour racine commune le mot grec κόσμος, *le monde* : ajoutez-y γόνος, *génération*, pour le premier ; γραφὴ, *deſcription*, pour le ſecond ; & λόγος, *raiſonnement*, pour le troiſième ; vous aurez les trois étymologies complettes.

Si l'exactitude dans les ſciences eſt de première néceſſité ; on doit regarder du même œil la préciſion dans les termes qui leur ſont propres, & la juſteſſe dans le langage didactique. Cette remarque ſuffiroit pour juſtifier la diſtinction que l'on place ici de ces trois ſynonymes. Mais ſi l'on penſe que l'eſprit philoſophique, qui gagne de jour en jour, met le langage commun dans le cas d'emprunter des expreſſions de celui des ſciences & des arts ; ſi l'on prend garde que l'un des plus sûrs moyens de

perfectionner & de fixer la langue, c'eſt d'en bien déterminer tous les uſages, ſoit généraux ſoit particuliers; on ira peut-être juſqu'à regretter qu'on ne trouve pas dans cet ouvrage un plus grand nombre d'articles comme celui-ci.) (*M. Beauzée.*)

La *Coſmogonie* eſt la ſcience de la formation de l'Univers. La *Coſmographie* eſt la ſcience qui enſeigne la conſtruction, la figure, la diſpoſition, & le rapport de toutes les parties qui compoſent l'Univers. La *Coſmologie* eſt proprement une Phyſique générale & raiſonnée, qui, ſans entrer dans les détails trop circonſtanciés des faits, examine du côté métaphyſique les réſultats de ces faits mêmes, fait voir l'analogie & l'union qu'ils ont entre eux, & tâche par là de découvrir une partie des lois générales par leſquelles l'Univers eſt gouverné.

La *Coſmogonie* raiſonne ſur l'état variable du monde dans le temps de ſa formation; la *Coſmographie* expoſe dans toutes ſes parties & ſes relations l'état actuel de l'Univers tout formé; & la *Coſmologie* raiſonne ſur cet état actuel & permanent. La première eſt conjecturale; la ſeconde, purement hiſtorique; & la troiſième, expérimentale.

De quelque manière qu'on imagine la formation du monde, on ne doit jamais s'écarter de deux grands principes: 1°. celui de la création; car il eſt clair que la matière ne pouvant ſe donner l'exiſtence à elle-même, il faut qu'elle l'ait reçue: 2°. celui d'une intelligence ſuprême, qui a préſidé, non ſeulement à la création, mais encore à l'arrangement de toutes les parties de la matière en vertu duquel ce monde s'eſt formé. Ces deux principes une fois poſés, on peut donner carrière aux conjectures philoſophiques; avec cette attention pourtant, de ne point s'écarter, dans le ſyſtême de *Coſmogonie* qu'on ſuivra, de celui que la Geneſe nous indique que Dieu a ſuivi dans la formation des différentes parties du monde.

La *Coſmographie* dans ſa définition générale embraſſe, comme l'on voit, tout ce qui eſt de l'objet de la Phyſique. Cependant on a reſtreint ce mot dans l'uſage à déſigner la partie de la Phyſique qui s'occupe du ſyſtême général du monde. En ce ſens, la *Coſmographie* a deux parties: l'Aſtronomie, qui fait connoître la ſtructure des cieux & la diſpoſition des aſtres; & la Géographie, qui a pour objet la deſcription de la terre.

La *Coſmologie* eſt la ſcience du monde ou de l'Univers conſidéré en général, en tant qu'il eſt un être compoſé, & pourtant ſimple par l'union & l'harmonie de ſes parties; un Tout qui eſt gouverné par une intelligence ſuprême, & dont les reſſorts ſont combinés, mis en jeu, & modifiés par cette intelligence. L'utilité principale que nous devons retirer de la *Coſmologie*, c'eſt de nous élever, par les lois générales de la nature, à la connoiſſance de ſon auteur, dont la ſageſſe a établi ces lois, nous en a laiſſé voir ce qu'il nous étoit néceſſaire d'en connoître pour notre utilité ou notre amuſement, & nous a caché le reſte pour nous apprendre à douter. (*M. d'Alembert.*)

(¶ Le ſecond tome de l'Hiſtoire du ciel de M. Pluche comprend des idées très-ſaines & des principes excellents de *Coſmogonie*. L'ouvrage le plus convenable au commun des lecteurs ſur la *Coſmographie*, eſt celui de l'uſage des globes par Bion. M. de Maupertuis donna, il y a quelques années, un Eſſai de *Coſmologie*, qui paroît fait d'après les vrais principes, mais qui excita pourtant une diſpute très-vive.) (*M. Beauzée.*)

* COULER, ROULER, GLISSER. *Syn.*

(¶ Ces mots expriment tous trois un mouvement de tranſlation ſucceſſif & continu; mais ils ont chacun leur différence diſtinctive, qui les empêche d'être confondus & pris l'un pour l'autre.) (*M. Beauzée.*)

Couler, marque le mouvement de tous les fluides, & même de tous les corps ſolides réduits en poudre impalpable. *Rouler*, c'eſt ſe mouvoir en tournant ſur ſoi-même. *Gliſſer*, c'eſt ſe mouvoir en conſervant la même ſurface ſur laquelle on ſe meut. (*M. Diderot.*)

(¶ Ces mots s'emploient auſſi métaphoriquement, avec analogie à des différences toutes pareilles.

Couler, ſe dit auſſi du temps; pour marquer par comparaiſon combien ſes parties ſe ſuivent de près & diſparoiſſent rapidement: d'une période, d'un vers, d'un diſcours entier; pour indiquer qu'il ne s'y trouve rien de rude ni qui bleſſe l'oreille, que les parties en ſont bien liées & ſe ſuccèdent naturellement, comme les eaux d'un ruiſſeau *coulent* d'une manière naturelle & agréable ſur un fonds uni & d'une pente uniforme & douce.

Rouler, ſe dit de toute action qui ſe répète ſouvent ſur le même objet, de même qu'un corps *roulant* appuie ſouvent ſur les mêmes points de ſa circonférence. Ainſi, on *roule* de grands deſſeins dans ſa tête, lorſqu'on en réfléchit ſouvent les parties: un livre *roule* ſur une matière, lorſqu'il enviſage les parties ſous pluſieurs aſpects.

Gliſſer, ſert à marquer ce qui ſe fait légèrement & ſans inſiſter, ou ce qui ſe fait avec adreſſe & d'une manière imperceptible. Quand on inſtruit la multitude, il faut *gliſſer* ſur les points qui ſeroient plus propres à faire naître des difficultés que des lumières; on ne ſauroit apporter trop de ſoins pour empêcher qu'il ne ſe *gliſſe* parmi le peuple des opinions erronées ou ſéditieuſes. L'image eſt ſenſible: un corps qui *gliſſe* ſur un autre, y paſſe rapidement, légèrement, & preſque imperceptiblement ſi la pente eſt favorable.) (*M. Beauzée.*)

(N.) COULEUR, COLORIS. *Synonymes.*

La *Couleur* eſt ce qui diſtingue les traits, & forme l'image viſible des objets par ſes variétés. Le *Coloris* eſt l'effet particulier qui réſulte de la qualité & de la force de la *Couleur* par rapport à l'éclat, indépendamment de la forme & du deſſein. La première a ſes différences objectives, diviſées

par espèces & ensuite par nuances. Le second n'a que des différences qualificatives, divisées par degrés de beauté ou de laideur.

Le bleu, le blanc, le rouge sont différentes espèces de *Couleur;* le pâle, le clair, le foncé sont des nuances : mais rien de tout cela n'est le *Coloris ;* parce qu'il est le Tout ensemble, pris en général, dans son union, par une sensation abstraite & distinguée de la sensation propre & essencielle des *Couleurs.*

Certains mouvements de cœur répandent un *Coloris* charmant sur le visage des dames, & même de celles qui sont le moins partagées en *Couleur.*

Les tableaux du Titien excellent par la beauté du *Coloris;* & l'on dit qu'ils en sont redevables à l'art particulier que ce peintre avoit de préparer & d'employer les *Couleurs. (L'abbé* GIRARD.)

Les *Couleurs* sont les impressions particulières que fait sur l'œil la lumière réfléchie par les diverses surfaces des corps : ce sont elles qui rendent sensibles à la vûe les objets qui composent l'Univers. Le *Coloris* est l'effet qui résulte de l'ensemble & de l'assortiment des *Couleurs* naturelles de chaque objet, relativement à sa position à l'égard de la lumière, des corps environnants, & de l'œil du spectateur : c'est le *Coloris* qui distingue la nature & la situation de chaque objet.

Il y a sept *Couleurs* primitives ; le rouge, l'orangé, le jaune, le verd, le bleu, l'indigo, le violet ; & chacune de ces *Couleurs* a ses nuances. Les *Couleurs* primitives en peinture sont différentes de celles-là ; & les autres, ainsi que leurs nuances, s'y composent du mélange des primitives : c'est une opération physique. Mais l'art du *Coloris*, c'est à dire, l'art d'imiter les *Couleurs* des objets naturels relativement à tous les aspects de leur position, ne peut être que le résultat de beaucoup de lumières acquises & d'un goût exquis.

Colorer, c'est rendre un objet sensible par une *Couleur* déterminée : *Colorier*, c'est donner à chaque objet le *Coloris* qui lui convient. On *colore* une liqueur ; on *colorie* un tableau. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) COUP (TOUT D'UN), TOUT A COUP, *Synonymes.*

Ces deux phrases adverbiales, employées indistinctement par plusieurs de nos écrivains, n'ont pourtant, si je peux parler ainsi, qu'une synonymie matérielle : & au fond il n'y a pas une seule occasion où l'on puisse mettre l'une pour l'autre, je ne dis pas seulement sans pécher contre la justesse, mais même sans commettre un contre-sens.

Tout d'un coup veut dire Tout en une fois ; *Tout à coup* signifie Soudainement, En un instant, Sur le champ.

Ce qui se fait *tout d'un coup* ne se fait ni par degrés ni à plusieurs fois ; ce qui se fait *tout à coup* n'est ni prévu ni attendu.

Tout d'un coup tient plus de l'universalité ; & *Tout à coup*, de la promptitude.

Comme S. Paul étoit sur la route de Damas, où il se rendoit pour exécuter les ordres de la Synagogue contre les disciples de Jésus-Christ ; Dieu le frappa *tout à coup* d'une lumière très-vive, qui, l'éblouïssant & le renversant par terre, lui ouvrit les yeux de l'ame : & cet homme, qui auparavant ne respiroit que fureur & que sang, se trouva *tout d'un coup* touché, instruit, éclairé, rempli de zèle & de charité (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) COUPLE, PAIRE. *Synonymes.*

On désigne ainsi deux choses de même espèce, mais avec des différences qu'il faut remarquer.

Un *Couple*, au masculin, se dit de deux personnes unies ensemble par amour ou par mariage, ou seulement envisagées comme pouvant former cette union ; il se dit de même de deux animaux unis pour la propagation.

Une *Couple*, au féminin, se dit de deux choses quelconques d'une même espèce, qui ne vont point ensemble nécessairement, & qui ne sont unies qu'accidentellement ; on le dit même des personnes & des animaux, dès qu'on ne les envisage que par le nombre.

Une *Paire* ne se dit que de deux choses qui vont ensemble par une nécessité d'usage, comme les bas, les souliers, les jaretières, les gants, les manchettes, les bottes, les sabots, les boucles, les boucles d'oreille, les pistolets, &c. ou d'une seule chose nécessairement composée de deux parties qui font le même service, comme des ciseaux, des lunettes, des pincettes, des culottes, &c.

Couple, dans les deux genres, est collectif : mais au masculin, il est général, parce que les deux suffisent pour la destination marquée par le mot ; au féminin, il est partitif, parce qu'il désigne un nombre tiré d'un plus grand. La Syntaxe varie en conséquence, & l'on doit dire : « Un *Couple* de » pigeons est suffisant pour peupler un volet ; une » *Couple* de pigeons ne sont pas suffisants pour le » dîner de six personnes. »

Une *Couple* & une *Paire* peuvent se dire aussi des animaux ; mais la *Couple* ne marque que le nombre, & la *Paire* y ajoute l'idée d'une association nécessaire pour une fin particulière. De là vient qu'un boucher peut dire qu'il achetera une *Couple* de bœufs, parce qu'il en veut deux ; mais un laboureur doit dire qu'il en achetera une *Paire*, parce qu'il veut les ateler à la même charrue. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) COUR (DE) DE LA COUR. *Synonymes.*

Ces deux expressions, qui servent à qualifier par un rapport à la Cour, ne doivent pas être confondues ni employées indistinctement.

De Cour est un qualificatif qui se prend en mauvaise part, & qui désigne ce qu'il y a ordinairement de vicieux & de répréhensible dans les Cours. *De la Cour* ne qualifie qu'en indiquant une relation essencielle à ce qui environne le prince.

Un homme *de Cour* eſt un homme ſouple & adroit, mais faux & artificieux, qui, pour venir à ſes fins, met en uſage tout ce qui ſe pratique dans les Cours des princes contre les règles de la probité & de la droiture. Un homme *de la Cour* eſt ſimplement un homme attaché auprès du prince, ou par ſa naiſſance, ou par ſon emploi, ou par l'état de ſa fortune.

Une femme *de la Cour* y eſt fixée par ſa naiſſance ou par ſon état: une femme *de Cour* eſt une femme d'intrigues, qui n'eſt pas ordinairement une fort honnête perſonne.

Un page *de la Cour* eſt un jeune gentilhomme attaché en cette qualité au ſervice du prince ou d'un Grand : mais un page *de Cour* eſt un effronté, qui ne reſpecte aucune bienſéance..

On appelle proverbialement Eau bénite *de Cour*, les vaines promeſſes, les careſſes trompeuſes, & les compliments captieux & impoſteurs; & Amis *de Cour*, des amis ſur qui l'on ne peut guère compter.

Les mœurs *de la Cour* ſont bien différentes de celles des provinces; mais ce n'eſt ſouvent qu'à l'extérieur, & il n'eſt pas rare de trouver des vices *de Cour* juſqu'aux frontières les plus reculées. *Voyez Remarques de Bouhours*, Tom. II. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) COURAGE, BRAVOURE. *Synonymes.* Le *Courage* paroît plus propre au Général & à tous ceux qui commandent; la *Bravoure* eſt plus néceſſaire au ſoldat & à tout ce qui reçoit des ordres.

La *Bravoure* eſt dans le ſang, le *Courage* eſt dans l'ame: la première eſt une eſpèce d'inſtinct, le ſecond eſt une vertu; l'une eſt un mouvement preſque machinal, l'autre eſt un ſentiment noble & ſublime.

On eſt *brave* à telle heure & ſelon les circonſtances; on a du *Courage* à tous les inſtants & dans toutes les occaſions.

La *Bravoure* eſt d'autant plus impétueuſe, qu'elle eſt moins réfléchie; le *Courage* eſt d'autant plus intrépide, qu'il eſt mieux raiſonné.

L'impulſion de l'exemple, l'aveuglement ſur le danger, la fureur du combat, inſpirent la *Bravoure;* l'amour de ſon devoir, le déſir de la gloire, le zèle pour ſa patrie & pour ſon roi, animent le *Courage.*

Le *Courage* tient plus de la raiſon; la *Bravoure* eſt plus du tempérament.

La *Bravoure* eſt eſſencielle dans le moment d'une action; mais le *Courage* doit être durable dans tout le cours d'une campagne.

La *Bravoure* eſt comme involontaire, & ne dépend point de nous; au lieu que le *Courage* peut bien être perſuadé & s'acquérir par l'éducation.

Cicéron, ſe précautionnant contre la haine de Catilina, manquoit ſans doute de *Bravoure;* mais certainement il avoit de l'élévation & de la force d'ame, ce qui n'eſt autre choſe que du *Courage*, lorſque, dévoilant ſous les yeux du Sénat la conjuration de ce traître, il déſignoit tous les complices. (*M. le comte de* TURPIN CRISSÉ.)

* COURAGE, BRAVOURE, VALEUR. *Syn.* (¶ Chacun de ces trois termes annonce cette grandeur & cette force d'ame, que les évènements ne troublent point, & qui fait face avec fermeté à tous les accidents.) (*M.* BEAUZÉE.)

Le mot *Vaillance* paroît d'abord devoir être compris dans ce parallèle: mais dans le fait, c'eſt un mot qui a vieilli, & que *Valeur* a remplacé; ſon harmonie & ſon nombre le fait cependant encore employer dans la Poéſie.

Le *Courage* eſt dans tous les évènements de la vie; la *Bravoure* n'eſt qu'à la guerre; la *Valeur*, partout où il y a un péril à affronter & de la gloire à acquérir.

Après avoir monté vingt fois à l'aſſaut, le *Brave* peut trembler dans une forêt battue de l'orage, fuir à la vûe d'un phoſphore enflammé, ou craindre les eſprits; le *Courage* ne croit point à ces rêves de la ſuperſtition & de l'ignorance; la *Valeur* peut croire aux revenants, mais alors elle ſe bat contre le phantôme.

La *Bravoure* ſe contente de vaincre l'obſtacle qui lui eſt offert; le *Courage* raiſonne ſur les moyens de le détruire; la *Valeur* le cherche, & ſon élan le briſe s'il eſt poſſible.

La *Bravoure* veut être guidée; le *Courage* fait commander, & même obéir; la *Valeur* fait combattre.

Le *Brave* bleſſé s'enorgueillit de l'être; le *Courageux* raſſemble les forces que lui laiſſe encore ſa bleſſure, pour ſervir ſa patrie; le *Valeureux* ſonge moins à la vie qu'il va perdre, qu'à la gloire qui lui échappe.

La *Bravoure* victorieuſe fait retentir l'arêne de ſes cris guerriers; le *Courage* triomphant oublie ſon ſuccès, pour profiter de ſes avantages; la *Valeur* couronnée ſoupire après un nouveau combat.

Une défaite peut ébranler la *Bravoure*; le *Courage* fait vaincre, & être vaincu ſans être défait; un échec déſole la *Valeur* ſans la décourager.

L'exemple influe ſur la *Bravoure*; plus d'un ſoldat n'eſt devenu *brave* qu'en prenant le nom de Grenadier : l'exemple ne rend point *valeureux*, quand on ne l'eſt pas; mais les témoins doublent la *Valeur* : le *Courage* n'a beſoin ni de témoins ni d'exemples.

L'amour de la patrie & la ſanté rendent *brave;* les réflexions, les connoiſſances, la philoſophie, le malheur, & plus encore la voix d'une conſcience pure, rendent *courageux;* la vanité noble & l'eſpoir de la gloire produiſent la *Valeur.*

Les trois-cents lacédémoniens des Thermopyles, celui même qui échappa, furent *braves :* Socrate buvant la cigue, Régulus retournant à Carthage, Titus s'arrachant des bras de Bérénice en pleurs, ou pardonnant à Sextus, furent *courageux :* Hercule terraſſant les monſtres, Perſée délivrant Andromède, Achille courant aux remparts de Troye sûr d'y périr, étonnèrent les ſiècles paſſés par leur *Valeur.*

De nos jours, que l'on parcoure les faſtes trop mal

mal conservés & cent fois trop peu publiés de nos régiments; l'on trouvera de dignes rivaux des *braves* de Lacédémone : Turenne & Catinat furent *courageux ;* Condé fut *valeureux* & l'est encore.

Enfin l'on peut conclure que la *Bravoure* est le devoir du soldat; le *Courage*, la vertu du sage & du héros; la *Valeur*, celle du vrai chevalier. *Voyez* CŒUR, COURAGE, VALEUR, BRAVOURE, INTRÉPIDITÉ. *Syn.* & encore VALEUR, COURAGE. *Syn.* (*M.* DE *PEZAY.*)

(N.) COURRE, COURIR. *Synonymes.*

Courre est un verbe actif; c'est Poursuivre quelque chose pour l'attraper. *Courir* est un verbe neutre ; c'est Aller fort vite pour avancer chemin.

On dit, *Courre* le cerf, *Courir* à toutes brides: & il me semble que ce ne seroit pas mal dire, que, pour *courre* les bénéfices & les emplois, il faut *courir* aux ruelles & aux audiences. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) COURSIER, CHEVAL, ROSSE. *Syn.*

Ce sont trois mots qui servent à réveiller l'idée de cet animal domestique, qui est si utile à l'homme: en voici les différences.

Le mot de *Cheval* est le nom simple de l'espèce, sans aucune autre idée accessoire : le mot de *Coursier* renferme l'idée d'un *Cheval* courageux & brillant : & celui de *Rosse* ne présente que l'idée d'un *Cheval* vieux & usé, ou d'une nature chétive.

Coursier & *Rosse* peuvent se passer tous deux d'épithète ; mais *Cheval* en a absolument besoin, pour distinguer un *Cheval* d'un autre. (*Consid. sur les ouvrages d'esprit*, p. 62.)

La Poésie, se proposant de peindre la belle nature, est en droit & en possession de préférer le terme de *Coursier* pour parler d'un *Cheval* de monture ou des *Chevaux* d'un char. Le mot de *Cheval* au pluriel, ainsi que dans la Prose, y désigne ordinairement les cavaliers. Mais le mot de *Rosse* n'est de mise que dans le style familier ou dans le burlesque, à cause de l'idée d'abjection, qui est inséparable de celle de l'inutilité. (*M.* BEAUZÉE.)

COUTUME, HABITUDE. *Synonymes.*

La *Coutume* regarde l'objet ; elle le rend familier. L'*Habitude* a rapport à l'action même ; elle la rend facile. L'une se forme par l'uniformité, & l'autre s'aquiert par la répétition.

Un ouvrage auquel on est *accoutumé* coute moins de peine. Ce qui est tourné en *Habitude*, se fait presque naturellement & quelquefois même involontairement.

On s'*accoutume* aux visages les plus baroques par l'*Habitude* de les voir ; l'œil cesse à la fin d'en être choqué. Il n'en est pas de même des caractères aigres ou brusques; le temps use la patience. *Voyez* USAGE, COUTUME. *Syn.* (*L'abbé* GIRARD.)

* COUVERT (*A*), A L'ABRI. *Synonymes.*

(¶ *A couvert* désigne quelque chose qui cache ; *A l'abri*, quelque chose qui défend. Voilà pourquoi l'on dit, Etre *à couvert* des poursuites de ses créanciers, *à l'abri* des insultes de ses ennemis.) (*L'abbé* GIRARD.)

On a beau s'enfoncer dans l'obscurité, rien ne met *à couvert* des poursuites de la méchanceté, rien ne met *à l'abri* des traits de l'envie. (*M.* DIDEROT.)

(N.) CRAINDRE, APPRÉHENDER, REDOUTER, AVOIR PEUR. *Synonymes.*

On *craint* par un mouvement d'aversion pour le mal, dans l'idée qu'il peut arriver. On *appréhende* par un mouvement de désir pour le bien, dans l'idée qu'il peut manquer. On *redoute* par un sentiment d'estime pour l'adversaire, dans l'idée qu'il est supérieur. On *a peur* par un foible d'esprit pour le soin de sa conservation, dans l'idée qu'il y a du danger.

Le défaut de courage fait *craindre.* L'incertitude du succès fait *appréhender.* La défiance des forces fait *redouter.* Les peintures de l'imagination font *avoir peur.*

Le commun des hommes *craint* la mort au dessus de tout ; les épicuriens *craignent* davantage la douleur ; mais les gens d'honneur pensent que l'infamie est ce qu'il y a de plus à *craindre.* Plus on souhaite ardemment une chose, plus on *appréhende* de ne la pas obtenir. Quelque mérite qu'un auteur se flatte d'avoir, il doit toujours *redouter* le jugement du Public. Les femmes *ont peur* de tout, & il est peu d'hommes qui, à cet égard, ne tiennent de la femme par quelque endroit ; ceux qui n'*ont peur* de rien, sont les seuls qui font honneur à leur sexe. *Voyez* ALARME, TERREUR, EFFROI, &c. *Syn.* & ALARMÉ, EFFRAYÉ, ÉPOUVANTÉ. *Syn.* (*L'abbé* GIRARD.)

CRASE, s. f. *terme de Grammaire.* La *Crase* est une de ces figures de diction qui regardent les changements qui arrivent aux lettres ou aux syllabes d'un mot, relativement à l'état ordinaire du mot où il est sans figure. La figure qu'on appelle *Crase* se fait lorsque deux voyelles se confondant ensemble, il en résulte un nouveau son ; par exemple, lorsqu'au lieu de dire *à le* ou *de le*, nous disons *au* ou *du*, & de même le mois d'*Oût* au lieu du mois d'*Août.* Nos pères disoient : la *ville de Ca-en*, la *ville de La-on*, un *fa-on*, un *pa-on*, en deux syllabes ; comme on le voit dans les écrits des anciens poëtes : aujourdhui nous disons par *Crase*, en une seule syllabe, *Can*, *Lan*, *pan*, *fan.* Observez qu'en ces occasions, la voyelle la plus forte dans le son fait disparoître la plus foible. Il y a *Crase* quand nous disons l'*homme*, l'*honneur*, &c. Mais il faut observer que ce mot *Crase* n'est en usage que dans la Grammaire grèque, lorsqu'on parle des contractions qu'on divise en *Crase* & en Synchrèse. Au reste ce mot *Crase* est tout grec,

κρᾶσις, *mélange*, R. κεράννυμι, *misceo*, je mêle. *Voyez* CONTRACTION. (*M. DU MARSAIS.*)

(N.) CRÉDIT, FAVEUR. *Synonymes.*

L'un & l'autre de ces mots expriment l'usage que l'on fait de la puissance d'autrui, & marquent par conséquent une sorte d'infériorité, du moins relativement à la puissance qu'on emploie.

Ce qui distingue ces deux termes, c'est la fin que l'on se propose en réclamant la puissance: obtenir un service pour autrui, c'est *Crédit*; l'obtenir pour soi-même, ce n'est que *Faveur.* (*M. DUCLOS.*)

(N.) CRÉMENT, s. m. On appelle ainsi, dans les langues anciennes, l'accroissement de syllabes qui survient à un mot considéré comme radical, dans la formation des mots qui en dérivent grammaticalement. (*Voyez* FORMATION.)

Les noms, les adjectifs, & les verbes, sont les espèces de mots susceptibles de *Crément.* Dans les noms & les adjectifs, c'est le nominatif qui sert de thême aux autres cas, tant au singulier qu'au plurier; dans les verbes, c'est la 2. perf. sing. du préf. de l'indicatif, qui sert de thême aux autres parties de la conjugaison: dans les uns & dans les autres, on ne regarde pas comme *Crément* la dernière syllabe; l'accroissement se compte sur les syllabes qui précèdent la dernière. Cette dernière remarque est nécessaire, pour régler la quantité des *Créments.*

Le nom *vir* a un *Crément* au génitif singulier *vi-ri*, & deux au génitif pluriel *vi-ro-rum.*

L'adjectif *Felix* a un *Crément* au génitif singulier *Féli-cis*, & deux au datif pluriel *Féli-ci-bus.*

Le verbe *Amas* a un *Crément* dans *Ama-bam*, deux dans *Ama-ve-ram*, trois dans *Ama-ve-ri-mus.* (*M. BEAUZÉE.*)

CRÉTIQUE, adj. C'est encore un autre nom qu'on donne au pied qui s'appelle *Amphimacre. Voyez* AMPHIMACRE.

(N.) CREUSER, APPROFONDIR. *Synonym.*

L'un & l'autre, dans le sens propre, marquent l'opération par laquelle on parvient à l'intérieur des corps en écartant les parties extérieures qui y font obstacle: mais *Approfondir*, c'est *Creuser* plus avant; parce que c'est *Creuser* encore pour parvenir à donner plus de profondeur à l'excavation.

Dans le sens figuré, il y a entre ces mots la même analogie & la même différence; ils marquent tous deux l'opération par laquelle on parvient à découvrir ce qu'il y a dans une matière de plus abstrus, de plus compliqué, de plus caché: mais *Creuser* a plus de rapport au travail & à la progression lente des découvertes; *Approfondir* tient plus du succès, & désigne mieux le terme du travail.

On doit d'autant moins *creuser* les mystères de la religion, qu'il est impossible de les *approfondir;* parce qu'il est à craindre que, piquée de l'inutilité de son examen, la raison par orgueil n'aime mieux les juger faux que de les croire incompréhensibles.

J'ai *creusé* autant que j'ai pu les principes généraux du langage: je ne croirai pas ma peine perdue, quand elle ne serviroit qu'à prouver que l'on doit & que l'on peut les *Approfondir.* (*M. BEAUZÉE.*)

CRI, CLAMEUR. *Synonymes.*

Le dernier de ces mots ajoûte à l'autre une idée de ridicule par son objet, ou par son excès.

Le sage respecte le *Cri* public, & méprise les *Clameurs* des sots. (*M. D'ALEMBERT.*)

CRITIQUE, s. m. *Belles-Lettres.* Auteur qui s'adonne à la *Critique.* On comprend sous ce nom divers genres d'écrivains dont les travaux & les recherches embrassent diverses parties de la Littérarure; tels 1°. que ceux qui se sont appliqués à rassembler & à faire le dénombrement des ouvrages de chaque auteur; à en faire le discernement, afin de ne point attribuer à l'un ce qui appartient à l'autre; à juger de leur style & de leur manière d'écrire; à apprendre le succès qu'il ont eu dans le monde, & le fruit qu'on doit tirer de leurs écrits. Tels ont été Photius, Érasme, le P. Rapin, M. Huet, M. Baillet, *&c.* 2°. Ceux qui, par des dissertations particulières, ont éclairci des points obscurs de l'Histoire ancienne ou moderne, tels que Meursius, Ducange, M. de Launoy, & la plupart de nos savans de l'académie des Belles-Lettres. 3°. Ceux qui se sont occupés à recueillir d'anciens manuscrits, à mettre ces collections en ordre, à donner des éditions des anciens, comme les Bollandistes, les Bénédictins, & entre autres le P. Mabillon, M. Baluze, Grævius, Gronovius, *&c.* 4°. Ceux qui ont fait des traités historiques & philologiques des plus célèbres bibliothèques, tels que Juste-Lipse, Gallois, *&c.* 5°. Ceux qui ont composé des bibliothèques ou catalogues raisonnés d'auteurs, soit ecclésiastiques soit profanes, comme M. Dupin, *&c.* 6°. Les commentateurs ou scholiastes des auteurs anciens, comme Dacier, Bentley, le P. Jouvenci; tous les auteurs dont on a recueilli les notes sous le titre de *Variorum*, & ceux qui sont connus sous celui de *Critiques dauphins*, Enfin, dit M. Baillet, on comprend sous le nom de *Critiques*, tous les auteurs qui ont écrit de la Philologie, sous les titres extraordinaires & bisarres de *diverses leçons*, *leçons antiques*, *leçons nouvelles*, *leçons suspectes*, *leçons mémorables; mélanges*, nommés par les uns *symmictes*, par les autres *miscellanées; cinnes*, *schediasmes* ou *cahiers*, *adversaires* ou *recueils*, *collectanées*, *philocalies*, *observations* ou *remarques*, *animadversions* ou *corrections*, *scholies* ou *notes*, *commentaires*, *expositions*, *soupçons*, *conjectures*, *conjectanées*, *lieux communs*, *éclogues* ou *électes*, *extraits* ou *flori-*

des, *parergues*, *vraiſſemblables*, *novantiques*, *ſaturnales*, *ſémeſtres*, *nuits*, *veilles*, *journées*, *heures ſubcéſives* ou *ſucceſſives*, *précidanées*, *ſuccidanées*, *centurionats* : en un mot, ajoûte-t-il, tous ceux qui ont écrit des Belles-Lettres, qui ont travaillé ſur les anciens auteurs pour les examiner, les corriger, les expliquer, les mettre au jour; ceux qui ont embraſſé cette Littérature univerſelle qui s'étend ſur toutes ſortes de ſciences & d'auteurs, & qui faiſoit anciennement la principale & la plus belle partie de la Grammaire, avant que les mauvais grammairiens l'euſſent obligée de changer ſon nom en celui de *Philologie*, qui embraſſe bien les principales parties de la Littérature & quelques-unes des ſciences, mais qui, regardant eſſenciellement les mots de chacune, n'en traite les choſes que rarement & par accident : tels ont été chez les anciens Varron, Athénée, Macrobe, *&c.* & parmi les modernes les deux Scaliger, Lambin, Turnèbe, Caſaubon, MM. Pithou, Saumaiſe, les PP. Sirmond & Pétau, Bayle, *&c.* On peut encore ajouter aux *Critiques* ceux qui ont écrit contre certains ouvrages. *V.* PHILOLOGIE, *& ſurtout l'art. ſuiv.* CRITIQUE. (*L'abbé MALLET.*)

* CRITIQUE. ſ. f. *Belles-Lettres.* On peut la conſidérer ſous deux points de vûe généraux. D'abord on appelle *Critique* ce genre d'étude à laquelle nous devons la reſtitution de la Littérature ancienne. Pour juger de l'importance de ce travail, il ſuffit de ſe peindre le chaos où les premiers commentateurs ont trouvé les ouvrages les plus précieux de l'Antiquité. De la part des copiſtes, des caractères, des mots, des paſſages altérés, défigurés, omis ou tranſpoſés dans les divers manuſcrits; de la part des auteurs, l'Alluſion, l'Ellipſe, l'Allégorie, en un mot, toutes ces fineſſes de langue & de ſtyle qui ſuppoſent un lecteur à demi inſtruit : quelle confuſion à démêler, après que la révolution des ſiècles, les changements qu'elle avoit faits dans les opinions, les mœurs, & les uſages, & ſurtout ce vaſte intervalle de barbarie & d'ignorance qui ſéparoit le temps de la renaiſſance des lettres des temps où elles avoient fleuri, sembloient avoir coupé toute communication entre nous & l'Antiquité !

Les reſtituteurs de la Littérature ancienne n'avoient qu'une voie, encore très-incertaine : c'étoit, pour ainſi dire, de deviner les langues, de rendre les auteurs intelligibles l'un par l'autre & à l'aide des monuments. Mais pour nous tranſmettre cet or antique, il a fallu périr dans les mines. Avouons-le, nous traitons cette eſpèce de *Critique* avec trop de mépris, & ceux qui l'ont exercée ſi laborieuſement pour eux & ſi utilement pour nous, avec trop d'ingratitude. Enrichis de leurs veilles, nous faiſons gloire de poſséder ce que nous voulons qu'ils ayent aquis ſans gloire. Il eſt vrai que, le mérite d'une profeſſion étant en raiſon de ſon utilité & de ſa difficulté combinées, celle d'érudit a dû perdre de ſa conſidération à meſure qu'elle eſt devenue plus facile & moins importante; mais il y auroit de l'injuſtice à juger de ce qu'elle a été par ce qu'elle eſt. Les premiers laboureurs ont été mis au rang des dieux, avec bien plus de raiſon que ceux d'aujourdhui ne ſont mis au deſſous des autres hommes. *Voyez* MANUSCRIT, ÉRUDITION, TEXTE.

Cette partie de la *Critique* comprendroit encore la vérification des calculs chronologiques, ſi ces calculs pouvoient ſe vérifier; mais le peu de fruit qu'ont retiré de ce travail les ſavants illuſtres qui s'y ſont exercés, prouve qu'il ſeroit déſormais auſſi inutile que pénible de revenir ſur leurs recherches. Il faut ſavoir ignorer ce qu'on ne peut connoître : or il eſt vraiſemblable que ce qui n'eſt pas connu dans la ſcience des temps, ne le ſera jamais; & l'eſprit humain y perdra peu de choſe. *V.* CHRONOLOGIE.

Le ſecond point de vûe de la *Critique*, eſt de la conſidérer comme un examen éclairé & un jugement équitable des productions humaines. Toutes les productions humaines peuvent être compriſes ſous trois chefs principaux; les Sciences, les Arts libéraux, & les Arts méchaniques : ſujet immenſe, que nous n'avons pas la témérité de vouloir approfondir, ſurtout dans les bornes d'un article. Nous nous contenterons d'établir quelques principes généraux, que tout homme capable de ſentiment & de réflexion eſt en état de concevoir; & s'il en eſt qui manquent de juſteſſe ou de clarté, à quelque ſévère examen que nous ayons pu les ſoumettre, le lecteur trouvera dans les articles relatifs auxquels nous aurons ſoin de le renvoyer, de quoi rectifier ou dèvelopper nos idées.

Critique dans les Sciences. Les Sciences ſe réduiſent à trois points : à la démonſtration des vérités anciennes, à l'ordre de leur expoſition, à la découverte des nouvelles vérités.

Les vérités anciennes ſont ou de fait ou de ſpéculation. Les faits ſont ou moraux ou phyſiques. Les faits moraux compoſent l'Hiſtoire des hommes, dans laquelle ſouvent il ſe mêle du phyſique, mais toujours relativement au moral.

Comme l'Hiſtoire ſainte eſt révélée, il ſeroit impie de la ſoumettre à l'examen de la raiſon; mais il eſt une manière de la diſcuter pour le triomphe même de la foi. Comparer les textes, & les concilier entre eux; rapprocher les évènements des prophéties qui les annoncent; faire prévaloir l'évidence morale à l'impoſſibilité phyſique; vaincre la répugnance de la raiſon par l'aſcendant des témoignages; prendre la tradition dans ſa ſource, pour la préſenter dans toute ſa force; exclure enfin du nombre des preuves de la vérité tout argument vague, foible, ou non concluant, eſpèce d'armes communes à toutes les religions, que le faux zèle emploie & dont l'impiété ſe joue : tel ſeroit l'emploi du *Critique* dans cette partie. Pluſieurs l'ont entrepris avec autant de ſuccès que de zèle, parmi leſquels Paſcal doit occuper la première place, pour

la céder à celui qui exécutera ce qu'il n'a fait que méditer.

Dans l'Histoire profane, donner plus ou moins d'autorité aux faits, suivant leur degré de possibilité, de vraisemblance, de celébrité, & suivant le poids des témoignages qui les confirment : examiner le caractère & la situation des historiens ; s'ils ont été libres de dire la vérité, à portée de la connoître, en état de l'approfondir, sans intérèt de la déguiser : pénétrer après eux dans la source des évènements, apprécier leurs conjectures, les comparer entre eux & les juger l'un par l'autre : quelles fonctions pour un *Critique*, & s'il veut s'en aquitter, combien de connoissances à aquérir! Les mœurs, le naturel des peuples, leur éducation, leurs lois, leur culte, leur gouvernement, leur police, leur discipline, leurs intérêts, leurs relations, les ressorts de leur politique, leur industrie, leur commerce, leur population, leurs forces, & leur richesse ; les talents, les vertus, les vices de ceux qui les ont gouvernés ; leurs guerres au dehors, leurs troubles domestiques, leurs révolutions, leurs succès, leurs revers, & les causes de leur prospérité & de leur décadence ; enfin, tout ce qui, dans les hommes, les choses, les lieux, & les temps, peut concourir à former la chaîne des évènements & les vicissitudes des fortunes humaines, doit entrer dans le plan d'après lequel un savant discute l'Histoire. Combien un seul trait dans cette partie ne demande-t-il pas souvent, pour être éclairci, de réflexions & de lumières ? Qui osera décider si Annibal eut tort de s'arrêter à Capoue, & si César combattoit à Pharsale pour l'empire ou pour la liberté? *V.* Histoire, *&c.*

Les faits purement physiques composent l'Histoire naturelle ; & la vérité s'en démontre de deux manières : ou en répétant les observations & les expériences ; ou en pesant les témoignages, si l'on n'est pas à portée de les vérifier. C'est faute d'expérience qu'on a regardé comme des fables une infinité de faits que Pline rapporte, & qui se confirment de jour en jour par les observations de nos naturalistes.

Les anciens avoient soupçonné la pesanteur de l'air ; Toricelli & Pascal l'ont démontrée. Newton avoit annoncé l'applatissement de la terre ; des philosophes ont passé d'un hémisphère à l'autre pour la mesurer. Le miroir d'Archimède confondoit notre raison ; & un physicien, au lieu de nier ce phénomène, a tenté de le reproduire. Voilà comme on doit *Critiquer* les faits. Mais suivant cette méthode, les Sciences auront peu de *Critiques. Voyez* Expérience. Il est plus court & plus facile de nier ce qu'on ne comprend pas ; mais est-ce à nous de marquer les bornes des possibles, à nous qui voyons chaque jour imiter la foudre, & qui touchons peut-être au secret de la diriger ? *Voyez* Électricité.

Ces exemples doivent rendre un *Critique* bien circonspect dans ses décisions. La crédulité est le partage des ignorants ; l'incrédulité décidée, celui des demi-savants ; le doute méthodique, celui des sages. Dans les connoissances humaines, un philosophe démontre ce qu'il peut, croit ce qui lui est démontré, rejette ce qui répugne au bon sens & à l'évidence, & suspend son jugement sur tout le reste.

Il est des vérités que la distance des lieux & des temps rend inaccessibles à l'expérience, & qui, n'étant pour nous que dans l'ordre des possibles, ne peuvent être observées que des yeux de l'esprit. Ou ces vérités sont les principes des faits qui les prouvent, & le *Critique* doit y remonter par l'enchaînement de ces faits ; ou elles en sont des conséquences, & par les mêmes degrés il doit descendre jusqu'à elles. *Voyez* Analyse, Synthèse.

Souvent la vérité n'a qu'une voie par où l'inventeur y est arrivé, & dont il ne reste aucun vestige : alors il y a peut-être plus de mérite à retrouver la route, qu'il n'y en a eu à la découvrir. L'inventeur n'est quelquefois qu'un aventurier que la tempête a jeté dans le port ; le *Critique* est un pilote habile que son art seul y conduit : si toutefois il est permis d'appeller *Art* une suite de tentatives incertaines & de rencontres fortuites où l'on ne marche qu'à pas tremblants. Pour réduire en règles l'investigation des vérités physiques, le *Critique* devroit tenir le milieu & les extrémités de la chaîne : un chainon qui lui échappe, est un èchelon qui lui manque pour s'èlever à la démonstration. Cette méthode sera long temps impraticable. Le voile de la nature est pour nous comme le voile de la nuit, où dans une immense obscurité brillent quelques points de lumière ; & il n'est que trop prouvé que ces points lumineux ne sauroient se multiplier assez pour éclairer leurs intervalles. Que doit donc faire le *Critique?* observer les faits connus ; en déterminer, s'il se peut, les rapports & les distances ; rectifier les faux calculs & les observations défectueuses ; en un mot, convaincre l'esprit humain de sa foiblesse, pour lui faire employer utilement le peu de force qu'il épuise en vain, & oser dire à celui qui veut plier l'expérience à ses idées : *Ton métier est d'interroger la nature, non de la faire parler.* (*Voyez les pensées sur l'interpr. de la nat.* ouvrage que nous reclamons ici, comme appartenant au dictionnaire des connoissances humaines, pour suppléer à ce qui manque aux nôtres de profondeur & d'étendue.)

Le desir de connoître est souvent stérile par trop d'activité. La vérité veut qu'on la cherche, mais qu'on l'attende ; qu'on aille au devant d'elle, mais jamais au dela. C'est au *Critique*, en guide sage, d'obliger le voyageur à s'arrêter où finit le jour, de peur qu'il ne s'égare dans les ténèbres. L'éclipse de la nature est continuelle, mais elle n'est pas totale ; & de siècle en siècle elle nous laisse appercevoir quelques nouveaux points de son disque immense, pour nourrir en nous, avec l'espoir de la connoître, la constance de l'étudier.

Lucrèce, S. Augustin, Boniface, & le pape

Zacharie, étoient debout ſur notre hémiſphère, & ne concevoient pas que leurs ſemblables puſſent être dans la même ſituation ſur un hémiſphère oppoſé, *Ut per aquas quæ nunc rerum ſimulacra videmus*, dit Lucrece (*De rer. nat. lib. I.*), pour exprimer *qu'ils auroient la tête en bas*. On a reconnu la tendance des graves vers un centre commun; & l'opinion des antipodes n'a plus révolté perſonne. Les anciens voyoient tomber une pierre, & les flots de la mer s'élever; ils étoient bien loin d'attribuer ces deux effets à la même cauſe. Le myſtère de la gravitation nous a été révélé: ce chainon a lié les deux autres; & la pierre qui tombe & les flots qui s'élèvent, nous ont paru ſoumis aux mêmes lois. Le point eſſenciel dans l'étude de la nature, eſt donc de découvrir les milieux des vérités connues, & de les placer dans l'ordre de leur enchaînement: tels faits paroiſſent iſolés, dont le nœud ſeroit ſenſible s'ils étoient mis à leur place. On trouvoit des carrières de marbre dans le ſein des plus hautes montagnes, on en voyoit former ſur les bords de l'Océan par le ciment du ſel marin, on connoiſſoit le parallélisme des couches de la terre; mais répandus dans la Phyſique, ces faits n'y jettoient aucune lumière: ils ont été rapprochés, & l'on reconnoît les monuments de l'immerſion totale ou ſucceſſive de ce globe. C'eſt à cet ordre lumineux que le *Critique* devroit ſurtout contribuer.

Il eſt pour les découvertes un temps de maturité, avant lequel les recherches ſemblent infructueuſes. Une vérité attend, pour éclore, la réunion de ſes éléments. Ces germes ne ſe rencontrent & ne s'arrangent que par une longue ſuite de combinaiſons: ainſi, ce qu'un ſiècle n'a fait que couver, s'il eſt permis de le dire, eſt produit par le ſiècle qui lui ſuccède; ainſi, le problême des trois corps, propoſé par Newton, n'a été réſolu que de nos jours, & l'a été par trois hommes en même temps. C'eſt cette eſpèce de fermentation de l'eſprit humain, cette digeſtion de nos connoiſſances, que le *Critique* doit obſerver avec ſoin; ſuivre pas à pas la ſcience dans ſes progrès; marquer les obſtacles qui l'ont retardée, comment ces obſtacles ont été levés, & par quel enchaînement de difficultés & de ſolutions elle a paſſé du doute à la probabilité, de la probabilité à l'évidence. Par là il impoſeroit ſilence à ceux qui ne font que groſſir le volume de la ſcience, ſans en augmenter le tréſor: il marqueroit le pas qu'elle auroit fait dans un ouvrage; ou renverroit l'ouvrage au néant, ſi l'auteur la laiſſoit où il l'auroit priſe. Tels ſont dans cette partie l'objet & le fruit de la *Critique*. Combien cette réforme nous reſtitueroit d'eſpace dans nos bibliothèques! Que deviendroient cette foule épouvantable de faiſeurs d'éléments en tout genre, ces prolixes démonſtrateurs de vérités dont perſonne ne doute; ces phyſiciens romanciers qui, prenant leur imagination pour le livre de la nature, érigent leurs viſions en découvertes & leurs ſonges en ſyſtêmes ſuivis; ces amplificateurs ingénieux, qui délayent un fait en vingt pages de ſuperfluïtés puériles, & qui tourmentent à force d'eſprit une vérité claire & ſimple, juſqu'à ce qu'ils l'ayent rendue obſcure & compliquée? Tous ces auteurs qui cauſent ſur la ſcience, au lieu d'en raiſonner, ſeroient retranchés du nombre des livres utiles: on auroit beaucoup moins à lire, & beaucoup plus à recueillir.

Cette réduction ſeroit encore plus conſidérable dans les Sciences abſtraites, que dans la Science des faits. Les premières ſont comme l'air qui occupe un eſpace immenſe lorſqu'il eſt libre de s'étendre, & qui n'acquiert de la conſiſtance qu'à meſure qu'il eſt preſſé.

L'emploi du *Critique* dans cette partie ſeroit donc de ramener les idées aux choſes, la Métaphyſique & la Géométrie à la Morale & à la Phyſique; de les empêcher de ſe répandre dans le vide des abſtractions, & s'il eſt permis de le dire, de retrancher de leur ſurface pour ajouter à leur ſolidité. Un métaphyſicien ou un géomètre qui applique la force de ſon génie à de vaines ſpéculations, reſſemble à ce luteur que nous peint Virgile.

Alternaque jactat
Brachia protendens, & verberat ictibus auras.
Æn. lib. V

M. de Fontenelle, qui a porté ſi loin l'eſprit d'ordre, de préciſion, & de clarté, eût été un *Critique* ſupérieur, ſoit dans les Sciences abſtraites, ſoit dans celle de la nature; & Bayle (que nous conſidérons ici ſeulement comme littérateur) n'avoit beſoin pour exceller dans ſa partie, que de plus d'indépendance, de tranquilité, & de loiſir. Avec ces trois conditions eſſencielles à un *Critique*, il auroit dit ce qu'il penſoit, & l'auroit dit en moins de volumes.

Critique dans les Arts libéraux ou les beaux Arts. Tout homme qui produit un ouvrage dans un genre auquel nous ne ſommes point préparés, excite aiſément notre admiration. Nous ne devenons admirateurs difficiles que lorſque, les ouvrages dans le même genre venant à ſe multiplier, nous pouvons établir des points de comparaiſon, & en tirer des règles plus ou moins ſévères, ſuivant les nouvelles productions qui nous ſont offertes. Celles de ces productions où l'on a conſtamment reconnu un mérite ſupérieur, ſervent de modèles. Il s'en faut beaucoup que ces modèles ſoient parfaits; ils ont ſeulement, chacun en particulier, une ou pluſieurs qualités excellentes qui les diſtinguent. L'eſprit, faiſant alors ce qu'on nous dit d'Apelle, ſe forme d'une multitude de beautés éparſes un tout idéal qui les raſſemble. C'eſt à ce modèle intellectuel, au deſſus de toutes les productions exiſtantes, qu'il rapportera les ouvrages dont il ſe conſtituera le juge. Le *Critique* ſupérieur doit donc avoir dans ſon imagination autant de modèles différents qu'il y a de genres. Le *Critique* ſubalterne eſt celui qui, n'ayant pas de quoi ſe former ces modèles tranſcendants, rapporte tout, dans ſes jugements, aux productions exiſtantes. Le *Critique* ignorant eſt celui qui ne con-

noit point ou qui connoît mal ces objets de comparaison. C'est le plus ou le moins de justesse, de force, d'étendue dans l'esprit, de sensibilité dans l'ame, de chaleur dans l'imagination, qui marque les degrés de perfection entre les modèles, & les rangs parmi les *Critiques*. Tous les Arts n'exigent pas ces qualités réunies dans une égale proportion: dans les uns l'organe décide, l'imagination dans les autres, le sentiment dans la plupart; & l'esprit, qui influe sur tous, ne préside sur aucun.

Dans l'Architecture & l'Harmonie, le type intellectuel que le *Critique* est obligé de se former, exige une étude d'autant plus profonde des possibles, & pour en déterminer le choix, une connoissance d'autant plus précise du rapport des objets avec nos organes, que les beautés physiques de ces deux Arts n'ont pour arbitre que le goût, c'est à dire, ce tact de l'ame, cette faculté innée ou acquise de saisir & de préférer le beau, espèce d'instinct qui juge les règles & qui n'en a point. Il n'en a point en Harmonie: la résonnance du corps sonore indique les proportions; mais c'est à l'oreille à nous guider dans le choix des modulations & le mélange des accords. Il n'en a point en Architecture: tant qu'elle s'est bornée à nos besoins, elle a pu se modeler sur les productions naturelles; mais dès qu'on a voulu joindre la décoration à la solidité, l'imagination a créé les formes & l'œil en a fixé le choix. La première cabane, qui ne fut elle-même qu'un essai de l'industrie éclairée par le besoin, avoit si l'on veut pour appuis quelques pieux enfoncés dans la terre, ces pieux soutenoient des traverses, & celles-ci portoient des chevrons chargés d'un toit. Mais de bonne foi peut-on tirer de ce modèle brute les proportions des colonnes, de l'entablement, & du fronton?

Le sentiment du beau physique, soit en Architecture soit en Harmonie, dépend donc essenciellement du rapport des objets avec nos organes; & le point essenciel pour le *Critique*, est de s'assûrer du témoignage de ses sens. Le *Critique* ignorant n'en doute jamais. Le *Critique* subalterne consulte ceux qui l'environnent, & croit bien voir & bien entendre lorsqu'il voit & entend comme eux. Le *Critique* supérieur consulte le goût des différents peuples; il les trouve divisés sur des ornements de caprice; il les voit réunis sur des beautés essencielles qui ne vieillissent jamais, & dont les débris ont encore le charme de la nouveauté: il se replie sur lui-même; & par l'impression plus ou moins vive qu'ont faite sur lui ces beautés, il s'assûre ou il se défie du témoignage de ses organes. Dès lors il peut former son modèle intellectuel de ce qui l'affecte le plus dans les modèles existants, suppléer au défaut de l'un par les beautés de l'autre, & se disposer ainsi à juger, non seulement des faits par les faits, mais encore par les possibles. Dans l'Architecture, il dépouillera le gothique de ses ornements puériles; mais il adoptera la coupe hardie, majestueuse, & légère de ses voûtes, qu'il revétira des beautés simples & mâles du grec; dans celui-ci, il observera les licences heureuses que les grands artistes se sont permises, soit dans l'altération des proportions régulières, soit dans le mélange des formes; & il reconnoitra qu'on doit aux règles un attachement raisonnable, & non pas servile. Il aura recours au compas & au calcul, pour proportionner les hauteurs aux bases, & les supports aux fardeaux; mais dans le détail des ornements, il jugera d'un coup d'œil les rapports de l'ensemble, sans exiger qu'on fasse invariablement du triglyphe un quarré-long, du métope un quarré parfait, *&c.* bisarrerie d'usage, tyrannie de l'habitude, que la timidité des artistes a laissé passer en inviolable loi.

Il usera de la même liberté dans la composition de son modèle en Harmonie: il tirera, du phénomène donné par la nature, l'origine des accords; il les suivra dans leur génération, il observera leurs progrès; mais laissant l'ame & l'oreille juges de la beauté du chant & de l'expression musicale, il subordonnera la théorie à la pratique; il sacrifiera les détails à l'ensemble & les règles au sentiment.

L'Harmonie réduite à la beauté physique des accords, & bornée à la simple émotion de l'organe, n'exige, comme l'Architecture, qu'un sens exercé par l'étude, éprouvé par l'usage, docile à l'expérience, & rebelle à l'opinion. Mais dès que la Mélodie vient donner de l'ame & du caractère à l'Harmonie, au jugement de l'oreille se joint celui de l'imagination, du sentiment, de l'esprit lui-même: la Musique devient un langage expressif, une imitation vive & touchante: dès lors c'est avec la Poésie que ses principes lui sont communs, & l'art de les juger est le même. Des sons articulés dans l'une, dans l'autre des sons modulés, dans toutes les deux le nombre & le mouvement, concourent à peindre la nature. Et si l'on demande quelle est la Musique & la Poésie par excellence, c'est la Poésie ou la Musique qui peint le plus & qui exprime le mieux. *Voyez* Accord, Accompagnement, Harmonie, Musique, Mélodie, Mesure, Modulation, Mouvement, *&c.*

Dans la Sculpture & la Peinture, c'est peu d'étudier la nature en elle-même, modèle toujours imparfait; c'est peu d'étudier les productions de l'art, modèles toujours plus froids que la nature: il faut prendre de l'un ce qui manque à l'autre, & se former un ensemble des différentes parties où ils se surpassent mutuellement. Or, sans parler des sources où l'artiste & le connoisseur doivent puiser l'idée du beau, relative au choix des sujets, au caractère des passions, à la composition, & à l'ordonnance; combien la seule étude du physique dans ces deux Arts ne suppose-t-elle pas d'épreuves & d'observations? que d'études pour la partie du dessein! Qu'on demande à nos prétendus connoisseurs où ils ont observé, par exemple, le méchanisme du corps humain, la combinaison & le jeu des nerfs, le gonflement, la tension, la contraction des muscles, la direction des forces, les points d'ap-

pui; &c. ils seront aussi embarrassés dans leur réponse, qu'ils le sont peu dans leurs décisions. Qu'on leur demande où ils ont observé tous les reflets, toutes les gradations, tous les contrastes des couleurs, tous les tons, tous les coups de lumière possibles, étude sans laquelle on est hors d'état de parler du coloris. Et si un artiste accoûtumé à épier & à surprendre la nature a tant de peine à l'imiter, quel est le connoisseur qui peut se flatter de l'avoir assez bien vue pour en critiquer l'imitation? C'est une chose étrange que la hardiesse avec laquelle on se donne pour juge de la belle nature, dans quelque situation que le peintre ou le sculpteur ait pu l'imaginer & la saisir. Celui-ci, après avoir employé la moitié de sa vie à l'étude de son Art, n'ose se fier aux modèles que sa mémoire a recueillis & que son imagination lui retrace; il a cent fois recours à la nature, pour se corriger d'après elle: vient un *Critique* plein de confiance, qui le juge d'un coup-d'œil: ce *Critique* a-t-il étudié l'Art ou la nature? aussi peu l'un que l'autre: mais il a des statues & des tableaux; & avec eux il prétend avoir acquis le droit de les juger & le talent de s'y connoître. On voit de ces connoisseurs se pâmer devant un ancien tableau dont ils admirent le clair-obscur: le hasard fait qu'on lève la bordure; le vrai coloris mieux conservé se découvre dans un coin; & ce ton de couleur si admiré se trouve une couche de fumée.

Nous savons qu'il est des amateurs versés dans l'étude des grands maîtres, qui en ont saisi la manière, qui en connoissent la touche, qui en distinguent le coloris: c'est beaucoup pour qui ne veut que jouïr, mais c'est bien peu pour qui ose juger. On ne juge point un tableau d'après des tableaux. Quelque plein qu'on soit de Raphael, on sera neuf devant le Guide. Bien plus, les Forces du Guide, malgré l'analogie du genre, ne seront point une règle sûre pour critiquer le Milon du Puget, ou le Gladiateur mourant. La nature varie sans cesse: chaque position, chaque action différente la modifie diversement: c'est donc la nature qu'il faut avoir étudiée sous telle & telle face pour en juger l'imitation. Mais la nature elle-même est imparfaite; il faut donc aussi avoir étudié les chefs-d'œuvres de l'art, pour être en état de *critiquer* en même temps & l'imitation & le modèle.

Cependant les difficultés que présente la *Critique* dans les Arts dont nous venons de parler, n'approchent pas de celles que réunit la *Critique* littéraire.

Dans l'Histoire, aux lumières profondes que nous avons exigées du *Critique* pour la partie de l'Érudition, se joint pour la partie purement littéraire, l'étude moins étendue, mais non moins réfléchie, de la majestueuse simplicité du style, de la netteté, de la décence, de la rapidité de la narration; de l'apropos & du choix des réflexions & des portraits, ornements puériles dès qu'on les affecte & qu'on les prodigue; enfin de cette Éloquence mâle, précise, & naturelle, qui ne peint les grands hommes & les grandes choses que de leurs propres couleurs, qualités qui mettent si fort Tacite & Salluste au dessus de Tite-Live & de Quinte-Curce. C'est de cet assemblage de connoissances & de goût que se forme un *Critique* supérieur dans le genre historique: que seroit-ce si le même homme prétendoit embrasser en même temps la partie de l'Éloquence & celle de la Morale?

Ces deux genres, soit que, renfermés en eux-mêmes, ils se nourrissent de leur propre substance, soit qu'ils se pénètrent l'un l'autre & s'animent mutuellement, soit que, répandus dans les autres genres de Littérature comme un feu élémentaire, ils y portent la vie & la fécondité; ces deux genres, dans tous les cas, ont pour objet de rendre la vérité sensible & la vertu aimable.

C'est un talent donné à peu de personnes, & que peu de personnes sont en état de *critiquer*. L'esprit n'en est qu'un demi-juge. Il connoît l'Art de convaincre, non celui de persuader; l'Art de séduire, non celui d'émouvoir. L'esprit peut *critiquer* un rhéteur subtil; mais le cœur seul peut juger un philosophe éloquent. Le *Critique* en Éloquence & en Morale doit donc avoir en lui ce principe de sensibilité & de droiture, qui fait concevoir & produire avec force les vérités dont ont se pénètre; ce principe de noblesse & d'élévation qui excite en nous l'enthousiasme de la vertu, & qui seul embrasse tous les possibles dans l'Art d'intéresser pour elle. Si la vertu pouvoit se rendre visible aux hommes, a dit un philosophe, elle paroitroit si touchante & si belle, que personne ne pourroit lui résister: c'est ainsi que doit la concevoir & celui qui la peint & celui qui en *critique* la peinture.

La fausse Éloquence est également facile à professer & à pratiquer: des figures entassées, de grands mots qui ne disent rien de grand, des mouvements empruntés, qui ne partent jamais du cœur & qui n'y arrivent jamais, ne supposent ni dans l'auteur ni dans son admirateur aucune élévation dans l'esprit, aucune sensibilité dans l'ame. Mais la vraie Éloquence étant l'émanation d'une ame à la fois simple, forte, grande, & sensible, il faut réunir toutes ces qualités pour y exceller, & pour savoir comment on y excelle. Il s'ensuit qu'un grand *Critique* en Éloquence, doit pouvoir être éloquent lui-même. Osons le dire à l'avantage des ames sensibles, celui qui se pénètre vivement du beau, du touchant, du sublime, n'est pas loin de l'exprimer; & l'ame qui en reçoit le sentiment avec une certaine chaleur, pourroit à son tour le produire. Cette disposition à la vraie Éloquence ne comprend ni les avantages de l'Élocution, ni cette harmonie entre le geste, le ton, & le visage qui compose l'Éloquence extérieure. *Voyez* DÉCLAMATION. Il s'agit ici d'une Éloquence interne, qui se fait jour à travers le langage le plus inculte & la plus grossière expression; il s'agit de l'Éloquence du paysan du Danube, dont la rustique sublimité fait si peu d'honneur à l'Art & en fait tant à la nature; de cette faculté

ſans laquelle l'orateur n'eſt qu'un déclamateur, & le *Critique* qu'un froid Ariſtarque.

Par la même raiſon, un *Critique* en Morale doit avoir en lui, ſi non les vertus pratiques, du moins le germe de ces vertus. Il n'arrive que trop ſouvent que les mœurs d'un homme éclairé ſont en contradiction avec ſes principes, quelquefois avec ſes ſentiments. Il n'eſt donc pas eſſenciel au *Critique* en Morale d'être vertueux, il ſuffit qu'il ſoit né pour l'être; mais alors, quel métier que celui du *Critique!* avoir à ſe condanner ſans ceſſe, en approuvant les gens de bien! Cependant il ne ſeroit pas à ſouhaiter que le *Critique* en Morale fût exempt de paſſions & de foibleſſes: il faut juger les hommes en homme vertueux, mais en homme; ſe connoître, connoître ſes ſemblables, & ſavoir ce qu'ils peuvent avant d'examiner ce qu'ils doivent; concilier la nature avec la ſociété, meſurer leurs droits & en marquer les limites, rapprocher l'intérêt perſonnel du bien général, être enfin le juge non le tyran de l'humanité: tel ſeroit l'emploi d'un *Critique* ſupérieur dans cette partie; emploi difficile & important, ſurtout dans l'examen de l'Hiſtoire.

C'eſt là qu'il ſeroit à ſouhaiter qu'un philoſophe, auſſi ferme qu'éclairé, osât appeler, au tribunal de la vérité, des jugements que la flatterie & l'intérêt ont prononcés dans tous les ſiècles. Rien n'eſt plus commun dans les annales du monde, que les vices & les vertus contraires mis au même rang. La modération d'un roi juſte, & l'ambition effrénée d'un uſurpateur; la ſévérité de Manlius envers ſon fils, & l'indulgence de Fabius pour le ſien; la ſoumiſſion de Socrate aux lois de l'Aréopage, & la hauteur de Scipion devant le Tribunal des comices, ont eu leurs apologiſtes & leurs cenſeurs. Par là l'Hiſtoire, dans ſa partie morale, eſt une eſpèce de labyrinthe où l'opinion du lecteur ne ceſſe de s'égarer; c'eſt un guide qui lui manque: or ce guide ſeroit un *Critique* capable de diſtinguer la vérité de l'opinion, le devoir de l'intérêt, la vertu de la gloire elle-même, en un mot de réduire l'homme, quel qu'il fût, à la condition de citoyen; condition qui eſt la baſe des lois, la règle des mœurs, & dont aucun homme en ſociété n'eût jamais droit de s'affranchir.

Le *Critique* doit aller plus loin contre le préjugé; il doit conſidérer, non ſeulement chaque homme en particulier, mais encore chaque république, comme citoyenne de la terre & attachée aux autres parties de ce grand Corps politique, par les mêmes devoirs qui lui attachent à elle-même les membres dont elle eſt formée: il ne doit voir la ſociété en général, que comme un arbre immenſe dont chaque homme eſt un rameau; chaque république, une branche; & dont l'humanité eſt le tronc. De là le droit particulier & le droit public, que l'ambition ſeule a diſtingués, & qui ne ſont, l'un & l'autre, que le droit naturel plus ou moins étendu, mais ſoumis aux mêmes principes. Ainſi, le *Critique* jugeroit, non ſeulement chaque homme en particulier, ſuivant les mœurs de ſon ſiècle & les lois de ſon pays; mais encore les lois & les mœurs de tous les pays & de tous les ſiècles, ſuivant les principes invariables de l'équité naturelle.

Quelle que ſoit la difficulté de ce genre de *Critique*, elle ſeroit bien compenſée par ſon utilité. Quand il ſeroit vrai, comme Bayle l'a prétendu, que l'opinion n'influât point ſur les mœurs privées, il eſt du moins inconteſtable qu'elle décide des actions publiques. Par exemple, il n'eſt point de préjugé plus généralement ni plus profondément enraciné dans l'opinion des hommes, que la gloire attachée au titre de *Conquérant;* toutefois nous ne craignons point d'avancer que ſi, dans tous les temps, les philoſophes, les hiſtoriens, les orateurs, les poètes, en un mot les dépoſitaires de la réputation & les diſpenſateurs de la gloire, s'étoient réunis pour attacher aux horreurs d'une guerre injuſte le même opprobre qu'au larcin & qu'à l'aſſaſſinat, on eût peu vu de brigands illuſtres. Malheureuſement les philoſophes ne connoiſſent pas aſſez leur aſcendant ſur les eſprits: diviſés, ils ne peuvent rien; réunis, ils peuvent tout à la longue: ils ont pour eux la vérité, la juſtice, la raiſon, & ce qui eſt plus fort encore, l'intérêt de l'humanité, dont ils défendent la cauſe.

Montagne, moins irréſolu, eût été un excellent *Critique* dans la partie morale de l'Hiſtoire; mais peu ferme dans ſes principes, il chancelle dans les conſéquences; ſon imagination trop féconde étoit pour ſa raiſon, ce qu'eſt pour les yeux un cryſtal à pluſieurs faces, qui rend douteux l'objet véritable à force de le multiplier.

L'auteur de l'*Eſprit des Lois* eſt le *Critique* dont l'Hiſtoire auroit beſoin dans cette partie: nous le citons, quoique vivant; car il ſeroit trop pénible & trop injuſte d'attendre la mort des grands hommes pour parler d'eux en liberté.

Quoique le modèle intellectuel d'après lequel un *Critique* ſupérieur juge la Morale & l'Éloquence, entre eſſenciellement dans le modèle auquel doit ſe rapporter la Poéſie, il s'en faut bien qu'il ſuffiſe à la perfection de celui-ci: combien le modèle de la Poéſie en général n'embraſſe-t-il pas de genres différents & de modèles particuliers? Bornons-nous au Poème dramatique & à l'Épopée.

Dans la Comédie, quel uſage du monde, quelle connoiſſance de tous les états! combien de vices, de paſſions, de travers, de ridicules à obſerver, à analyſer, à combiner, dans tous les rapports, dans toutes les ſituations, ſous toutes les faces poſſibles! combien de caractères! combien de nuances dans le même caractère! combien de traits à recueillir, de contraſtes à rapprocher! quelle étude pour former le ſeul tableau du Miſanthrope ou du Tartuffe! quelle étude pour être en état de le juger! Ici les règles de l'Art ſont la partie la moins importante: c'eſt à la vérité de l'expreſſion, à la force des touches, au choix des ſituations & des oppoſitions, que le *Critique* doit s'attacher; il doit donc juger

la

la Comédie d'après les originaux ; & ses originaux ne sont pas dans l'art, mais dans la nature. *L'Avare* de Molière n'est point l'*Avare* de Plaute ; ce n'est pas même tel avare en particulier, mais un assemblage de traits répandus dans cette espèce de caractère ; & le *Critique* a dû les recueillir pour juger l'ensemble, comme l'auteur pour le composer. *V.* COMÉDIE.

Dans la Tragédie, à l'observation de la nature se joignent, dans un plus haut degré que dans la Comédie, l'imagination & le sentiment ; & ce dernier y domine. Ce ne sont plus des caractères communs, ni des évènements familiers que l'auteur s'est proposé de rendre ; c'est la nature dans ses plus grandes proportions, & telle qu'elle a été quelquefois, lorsqu'elle a fait des efforts pour produire des hommes & des choses extraordinaires. *V.* TRAGÉDIE. Ce n'est point la nature reposée, mais la nature en contraction, & dans cet état de souffrance où la mettent les passions violentes, les grands dangers, & l'excès du malheur. Où en est le modèle ? Est ce dans le cours tranquile de la société ? un ruisseau ne donne point l'idée d'un torrent ; ni le calme, l'idée de la tempête. Est-ce dans les tragédies existantes ? il n'en est aucune dont les beautés forment un modèle générique : on ne peut juger *Cinna* d'après *Œdipe*, ni *Athalie* d'après *Cinna*. Est-ce dans l'Histoire ? outre qu'elle nous présenteroit en vain ce modèle, si nous n'avions en nous de quoi le reconnoître & le saisir ; tout évènement, toute situation, tout personnage héroïque ne peut avoir qu'un caractère qui lui est propre, & qui ne sauroit s'appliquer à ce qui n'est pas lui ; à moins cependant que, remplis d'un grand nombre de modèles particuliers, l'imagination & le sentiment n'en généralisent en nous l'idée. C'est de cette étude consommée que s'exprime, pour ainsi dire, le chyle dont l'ame du *Critique* se nourrit, & qui, changé en sa propre substance, forme en lui ce modèle intellectuel, digne production du génie. C'est surtout dans cette partie que se ressemblent l'orateur, le poète, le musicien, & par conséquent les *Critiques* supérieurs en Éloquence, en Poésie, & en Musique : car on ne sauroit trop insister sur ce principe, que le sentiment seul peut juger le sentiment ; & que soumettre le pathétique au jugement de l'esprit, c'est vouloir rendre l'oreille arbitre des couleurs, & l'œil juge de l'harmonie.

Le même modèle intellectuel auquel un *Critique* supérieur rapporte la Tragédie, doit s'appliquer à la partie dramatique de l'Épopée : dès que le poète épique fait parler ses personnages, l'Épopée ne différant plus de la Tragédie que par le tissu de l'action, les mœurs, les sentiments, les caractères, sont les mêmes que dans la Tragédie, & le modèle en est commun. Mais lorsque le poète paroît & prend la place de ses personnages, l'action devient purement épique : c'est un homme inspiré aux yeux duquel tout s'anime ; les êtres insensibles prennent une ame ; les abstraits, une forme & des couleurs ; le souffle du génie donne à la nature une vie & une face nouvelle ; tantôt il l'embellit par ses peintures, tantôt il la trouble par ses prestiges & en renverse toutes les lois ; il franchit les limites du monde ; il s'élève dans les espaces immenses du merveilleux ; il crée de nouvelles sphères ; les cieux ne peuvent le contenir ; & il faut avouer que le génie de la Poésie, considéré sous ce point de vûe, est le moins absurde des dieux qu'ait adoré l'Antiquité payenne. Qui osera le suivre dans son enthousiasme, si ce n'est celui qui l'éprouve ? Est-ce à la froide raison à guider l'imagination dans son ivresse ? Le goût timide & tranquile viendra-t-il lui présenter le frein ? O vous, qui voulez voir ce que peut la Poésie dans sa chaleur & dans sa force, laissez bondir en liberté ce coursier fougueux : il n'est jamais si beau que dans ses écarts ; le manège ne feroit que ralentir son ardeur, & contraindre l'aisance noble de ses mouvements : livré à lui-même, il se précipitera quelquefois ; mais il conservera, même dans sa chute, cette fierté & cette audace qu'il perdroit avec la liberté. Prescrivez au Sonnet & au Madrigal des règles génantes ; mais laissez à l'Épopée une carrière sans bornes ; le génie n'en connoît point : c'est en grand qu'on doit *critiquer* les grandes choses ; il faut donc les concevoir en grand, c'est à dire, avec la même force, la même élévation, la même chaleur qu'elles ont été produites. Pour cela, il faut en puiser le modèle, non dans les beautés de la nature, non dans les productions de l'art, mais dans l'un & l'autre savamment approfondis, & surtout dans une ame vivement pénétrée du beau, dans une imagination assez active & assez hardie pour parcourir la carrière immense des possibles dans l'art de plaire & de toucher.

Il suit des principes que nous venons d'établir, qu'il n'y a de *Critique* universellement supérieur que le Public, plus ou moins éclairé suivant les pays & les siècles, mais toujours respectable en ce qu'il comprend les meilleurs juges dans tous les genres, dont les voix, d'abord dispersées, se réunissent à la longue pour former l'avis général. L'opinion publique est comme un fleuve qui coule sans cesse, & qui dépose son limon. Le temps vient où ses eaux épurées sont le miroir le plus fidèle que puissent consulter les Arts.

(¶ Cicéron, en fait d'Éloquence, n'hésite pas à décider que le Public est le juge suprême ; & il ajoûte : *Hoc affirmo, qui vulgi opinione disertissimi habiti sint, eosdem intelligentium quoque judicio fuisse probatissimos* (de Clar. Orat. *lj.* 190.) Il en est de même, à la longue, de tous les Arts, chez tous les peuples cultivés.)

A l'égard des particuliers qui n'ont que des prétentions pour titres, la liberté de se tromper avec confiance est un privilège auquel ils doivent se borner, & nous n'avons garde d'y porter atteinte.

On peut nous opposer que l'on naît avec le talent de la *Critique*. Oui, comme on naît poète, historien, orateur, c'est à dire, avec des dispositions à le devenir par l'exercice & l'étude.

Enfin l'on peut nous demander si, sans toutes les qualités que nous exigeons, les Arts & la Littérature n'ont pas eu d'excellents juges. C'est une question de fait sur les Arts; nous nous en rapporterons aux artistes. Quant à la Littérature, nous osons répondre qu'elle a eu peu de *Critiques* supérieurs, & moins encore qui ayent excellé en différentes parties.

Il ne nous appartient pas d'en marquer les classes. Nous avons indiqué les principes; c'est au lecteur à les appliquer: il sait à quel poids il doit peser Cicéron, Longin, Pétrone, Quintilien, en fait d'Éloquence; Aristote, Horace, & Pope, en fait de Poésie: mais ce que nous aurons le courage d'avancer, quoique bien sûrs d'être contredits par le bas peuple des *Critiques*, c'est que Boileau, à qui la versification & la langue sont en partie redevables de leur pureté, Boileau, l'un des hommes de son siècle qui avoit le plus étudié les anciens & qui possedoit le mieux l'art de mettre leurs beautés en œuvre; Boileau, sur les choses de sentiment & de génie, n'a jamais bien jugé que par comparaison. De là vient qu'il a rendu justice à Racine, l'heureux imitateur d'Euripide; qu'il a méprisé Quinault & loué froidement Corneille, qui ne ressembloient à rien: sans parler du Tasse, qu'il ne connoissoit point ou qu'il n'a jamais bien senti. Et comment Boileau, qui a si peu imaginé, auroit-il été un bon juge dans la partie de l'imagination? Comment auroit-il été un vrai connoisseur dans la partie du pathétique, lui à qui il n'est jamais échapé un trait de sentiment dans tout ce qu'il a pu produire? Qu'on ne dise pas que le genre de ses œuvres n'en étoit pas susceptible. Le sentiment & l'imagination savent bien s'épancher quand ils abondent dans l'ame. L'imagination, qui dominoit dans Malebranche, l'a entraîné malgré lui dans ce qu'il appeloit *la Recherche de la vérité*, & il n'a pu s'empêcher de s'y livrer dans le genre d'écrire où il étoit le plus dangereux de la suivre. C'est ainsi que les fables de la Fontaine (ce poète divin dont Boileau n'a pas dit un mot dans son Art poétique) sont semées de traits aussi touchants que délicats, de ces traits qui échapent naturellement à l'auteur, sans qu'il s'en apperçoive & sans qu'on s'y attende, & qui sont moins des émanations du sujet, que des saillies de caractère & des élancements de génie.

Les *Critiques* qui n'ont pas eu en eux-mêmes la faculté analogue aux productions de l'Art, trop foibles pour se former des modèles intellectuels, ont tout rapporté aux modèles existants: c'est ainsi qu'on a jugé Virgile, le Tasse, & Milton, sur les règles tracées d'après Homère; Racine & Corneille, sur les règles tracées d'après Euripide & Sophocle. Les premiers ont réuni les suffrages de tous les siècles. On en conclut qu'on ne peut plaire qu'en suivant la route qu'ils ont tenue: mais chacun d'eux a suivi une route différente; qu'ont fait les *Critiques? Ils ont fait*, dit l'auteur de la Henriade, *comme les Astronomes, qui inventoient tous les jours des cercles imaginaires, & créoient ou anéantissoient un ciel ou deux de crystal à la moindre difficulte.* Combien l'esprit didactique, si on vouloit l'en croire, ne rétréciroit-il pas la carrière du génie? « Allez » au grand, vous dira un *Critique* supérieur, il » n'importe par quelle voie »; non qu'il permette de négliger l'étude des modèles anciens dans la composition, ni qu'il la néglige lui-même dans sa *Critique*: il vous dira avec Horace,

> *Vos exemplaria græca*
> *Nocturnâ versate manu, versate diurnâ.*

Mais avec Horace il vous dira aussi:

> *O imitatores, servum pecus!*

Il ne vous dira pas, que l'action de votre pièce ne change point de lieu; mais il vous dira, que le changement de lieu soit possible d'un acte à l'autre. Il ne vous dira pas, que l'action de votre poème ne dure pas moins de quarante jours, ni plus d'un an; car celle de l'Iliade dure quarante jours, & l'on peut borner à un an celle de l'Odissée; mais il vous dira, que votre narration soit claire & noble; que le tissu de votre poème n'ait rien de forcé; que les extrémités & le milieu se répondent; que les caractères annoncés se soutiennent jusqu'au bout. Ecartez de votre action tout détail froid, tout ornement superflu. Intéressez par la suspension des évènements ou par la surprise qu'ils causent; parlez à l'ame, peignez à l'imagination; pénétrez-vous pour nous toucher. Puisez dans les modèles le sentiment du vrai, du grand, du pathétique; mais en les employant, suivez l'impulsion de votre génie & la disposition de vos sujets. Dans la Tragédie, l'illusion & l'intérêt, voilà vos règles; sacrifiez tout le reste à la noblesse du dessein & à la hardiesse du pinceau. Dans le poème épique, passez-vous du merveilleux comme Lucain, si comme lui vous avez de grands hommes à faire parler & agir: imitez l'élévation de ce poète, évitez son enflure; & laissez donner à votre poème le nom qu'il plaira à ceux qui disputent sur les mots. Faites durer votre action le temps qu'elle a dû naturellement durer: pourvu qu'elle soit une, pleine, & intéressante, elle finira trop tôt. Fondez la grandeur de vos personnages sur leur caractère, & non sur leurs titres; un grand nom n'annoblit point une action, comme une action héroïque annoblira le nom le plus obscur. En un mot tâchez de réunir les qualités de ces grands génies, d'après lesquels on a fait les règles, & qui n'ont acquis le droit de commander, que parce qu'ils n'ont point obéi. Il en est tout autrement en Littérature qu'en Politique, le talent qui a besoin de subir des lois n'en donnera jamais

C'est ainsi que le *Critique* supérieur laisse au génie toute sa liberté; il ne lui demande que de grandes choses, & il l'encourage à les produire. Le *Critique* subalterne l'accoutume au joug des règles, il n'en exige que l'exactitude, & il n'en tire qu'une obéissance froide & qu'une servile imi-

tation. C'est de cette espèce de *Critique*, qu'un auteur, que nous ne saurions assez citer en fait de goût, a dit, *Ils ont laborieusement écrit des volumes sur quelques lignes que l'imagination des poètes a créées en se jouant.*

Qu'on ne soit donc plus surpris, si, à mesure que le goût devient plus difficile, l'imagination devient plus timide & plus froide, & si presque tous les grands génies depuis Homère jusqu'à Lucrèce, depuis Lucrèce jusqu'à Milton & à Corneille, semblent avoir choisi, pour s'élever, les temps où l'ignorance leur laissoit une libre carrière. Nous ne citerons qu'un exemple des avantages de cette liberté. Corneille eût sacrifié la plupart des beautés de ses pièces, & eût même abandonné quelques-uns de ses plus beaux sujets, tels que celui des Horaces, s'il eût été aussi sévère dans sa composition qu'il l'a été dans ses examens ; mais heureusement il composoit d'après lui, & se jugeoit d'après Aristote. Le bon goût, nous dira-t-on, est donc un obstacle au génie ? Non, sans doute ; car le bon goût est un sentiment courageux & mâle qui aime surtout les grandes choses, & qui échauffe le génie en même temps qu'il l'éclaire. Le goût qui le gêne & qui l'amollit, est un goût craintif & puéril, qui veut tout polir & qui affoiblit tout. L'un veut des ouvrages hardiment conçus, l'autre en veut de scrupuleusement finis ; l'un est le goût du *Critique* supérieur, l'autre est le goût du *Critique* subalterne.

Mais autant que le *Critique* supérieur est au dessus du *Critique* subalterne, autant celui-ci l'emporte sur le *Critique* ignorant. Ce que ce dernier sait d'un genre, est, à son avis, tout ce qu'on en peut savoir : renfermé dans sa sphère, sa vûe est pour lui la mesure des possibles ; dépourvu de modèles & d'objets de comparaison, il rapporte tout à lui-même ; par là tout ce qui est hardi lui paroît hasardé, tout ce qui est grand lui paroît gigantesque. C'est un nain contrefait qui juge d'après ses proportions une statue d'Antinoüs ou d'Hercule. Les derniers de cette dernière classe sont ceux qui *attaquent tous les jours ce que nous avons de meilleur, qui louent ce que nous avons de plus mauvais, & qui font, de la noble profession des Lettres, un métier aussi lâche & aussi méprisable qu'eux-mêmes* (M. de Voltaire dans les *Mensonges imprimés*). Cependant comme ce qu'on méprise le plus n'est pas toujours ce qu'on aime le moins, on a vu le temps où ils ne manquoient ni de lecteurs ni de Mécènes. Les magistrats eux-mêmes, cédant au goût d'un certain Public, avoient la foiblesse de laisser à ces brigands de la Littérature une pleine & entière licence. Il est vrai qu'on accordoit, aux auteurs poursuivis la liberté de se défendre, c'est à dire d'illustrer leurs *Critiques*, & de s'avilir ; mais peu d'entre les hommes célèbres ont donné dans ce piège. Le sage Racine disoit *de ces petits auteurs infortunés* (car il y en avoit aussi de son temps) : *Ils attendent toujours l'occasion de quelque ouvrage qui réussisse, pour l'attaquer ; non point par jalousie, car sur quel fondement seroient-ils jaloux ? mais dans l'espérance qu'on se donnera la peine de leur répondre, & qu'on les tirera de l'obscurité où leurs propres ouvrages les auroient laissés toute leur vie.* Sans doute ils seront obscurs dans tous les siècles éclairés ; mais dans les temps où règnera l'ignorance orgueilleuse & jalouse, ils auront pour eux le grand nombre & le parti le plus bruyant ; ils auront surtout pour eux cette espèce de personnages stupides & vains, qui regardent les gens de Lettres comme des bêtes féroces destinées à l'amphithéâtre pour l'amusement des hommes ; image qui, pour être juste, n'a besoin que d'une inversion. Cependant si les auteurs outragés sont trop au dessus des insultes pour y être sensibles, s'ils conservent leur réputation dans l'opinion des vrais juges, au milieu des nuages dont la basse envie s'efforce de l'obscurcir ; la multitude n'en recevra pas moins l'impression du mépris qu'on aura voulu répandre sur les talents, & l'on verra peu à peu s'affoiblir dans les esprits cette considération universelle, la plus digne récompense des travaux littéraires, le germe & l'aliment de l'émulation.

Nous parlons ici de ce qui est arrivé dans les différentes époques de la Littérature, & de ce qui arrivera surtout lorsque le beau, le grand, le sérieux en tout genre, n'ayant plus d'asyle que dans les bibliothèques & auprès d'un petit nombre de vrais amateurs, laisseront le Public en proie à la contagion des froids romans, des farces insipides, & des sottises polémiques.

Quant à ce qui se passe de nos jours, nous y tenons de trop près pour en parler en liberté ; nos louanges & nos censures paroîtroient également suspectes. Le silence nous convient d'autant mieux à ce sujet, qu'il est fondé sur l'exemple des Fontenelle, des Montesquieu, des Buffon, & de tous ceux qui leur ressemblent. Mais si quelque trait de cette barbarie que nous venons de peindre, peut s'appliquer à quelques-uns de nos contemporains, loin de nous rétracter, nous nous applaudirons d'avoir présenté ce tableau à quiconque rougira ou ne rougira point de s'y reconnoître. Peut être trouvera-t-on mauvais que dans un ouvrage de la forme de celui-ci, nous soyons entrés dans ce détail ; mais la vérité vient toujours à propos dès qu'elle peut être utile. Nous avouerons, si l'on veut, qu'elle eût pu mieux choisir sa place ; mais par malheur elle n'a point à choisir.

Qu'il nous soit permis de terminer cet article par un souhait que l'amour des Lettres nous inspire, & que nous avons fait autrefois pour nous-mêmes. On voyoit à Sparte les vieillards assister aux exercices de la Jeunesse, l'animer par l'exemple de leur vie passée, la corriger par leurs reproches, & l'instruire par leurs leçons. Quel avantage pour la république littéraire, si les auteurs blanchis dans de sçavantes veilles, après s'être mis par leurs travaux au dessus de la rivalité & des foiblesses de la jalousie, daignoient présider aux essais

des jeunes gens & les guider dans la carrière; si ces maîtres de l'Art en devenoient les *Critiques ;* si, par exemple, les auteurs de Rhadamiste & d'Alzire vouloient bien examiner les ouvrages de leurs élèves qui annonceroient quelque talent ! Au lieu de ces extraits mutilés, de ces analyses sèches, de ees décisions ineptes, où l'on ne voit pas même les premières notions de l'Art, on auroit des jugements éclairés par l'expérience & prononcés par la justice. Le nom seul du *Critique* inspireroit du respect; l'encouragement seroit à côté de la correction; l'homme consommé verroit d'où le jeune homme est parti, où il a voulu arriver, s'il s'est égaré dès le premier pas ou sur la route, dans le choix ou dans la disposition du sujet, dans le dessein ou dans l'exécution; il lui marqueroit le point où a commencé son erreur, il le ramèneroit sur ses pas; il lui feroit appercevoir les écueils où il s'est brisé, & les détours qu'il avoit à prendre; enfin il lui enseigneroit non seulement en quoi il a mal fait, mais comment il eût pu mieux faire; & le Public profiteroit des leçons données au poète. Cette espèce de *Critique*, loin d'humilier les auteurs, seroit une distinction flatteuse pour leurs ouvrages; on y verroit un père qui corrigeroit son enfant avec une tendre sévérité, & qui pourroit écrire à la tête de ses conseils:

Disce, Puer, virtutem ex me verumque laborem.

(*M.* MARMONTEL.)

* CRITIQUE, CENSURE. *Synonymes.*

Critique s'applique aux ouvrages littéraires; *Censure* aux ouvrages théologiques, ou aux propositions de doctrine, ou aux mœurs. (*M.* D'ALEMBERT.)

(¶ Il me semble qu'une *Critique* est l'examen raisonné d'un ouvrage, de quelque nature qu'il puisse être; & qu'une *Censure* est la répréhension précise & modifiée de ce qui blesse la vérité ou la loi: ainsi, la *Critique* peut s'étendre jusqu'aux ouvrages théologiques; la *Censure* peut tomber sur des ouvrages purement littéraires.

Dire d'un systême, qu'il est mal lié ou démenti par l'expérience; d'un principe de Grammaire, de Poétique, ou de Rhétorique, qu'il est faux ou moins général qu'on ne prétend; c'est *Censure* : prouver que la chose est ainsi, c'est *Critique.*

Il faut *critiquer* avec goût, & *censurer* avec modération.) (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CROÎTRE, AUGMENTER. *Syn.*

Les choses *croissent* par la nourriture qu'elles prennent. Elles *augmentent* par l'addition qui s'y fait des choses de la même espèce. Les bleds *croissent*; la récolte *augmente.*

Mieux on cultive un terrein, plus les arbres y *croissent*, & plus les revenus *augmentent.*

Le mot de *Croître* ne signifie précisément que l'agrandissement de la chose, indépendamment de ce qui le produit. Le mot d'*Augmenter* fait sentir que cet agrandissement est causé par une nouvelle quantité qui y survient. Ainsi, dire que la rivière *croît*, c'est dire uniquement qu'elle devient plus haute, sans exprimer qu'elle le devient par l'arrivée d'une nouvelle quantité d'eau : mais dire que la rivière *augmente*, c'est dire qu'il y arrive une nouvelle quantité d'eau qui la fait hausser. Cette différence est extrêmement délicate; c'est pourquoi l'on se sert assez indifféremment de *Croître* ou d'*Augmenter* en beaucoup d'occasions où cette délicatesse de choix n'est de nulle importance, comme dans l'exemple que je viens de citer; car on dit également bien que la rivière *croît* & que la rivière *augmente*, quoique chacun de ces mots ait même là son idée particulière. Mais il y a d'autres occasions ou il est à propos, & quelquefois même nécessaire, d'avoir égard à l'idée particulière, & de faire un choix entre ces deux termes, selon la force du sens qu'on veut donner à son discours : par exemple, lorsqu'on veut faire entendre, en parlant des passions, qu'elles sont dans notre nature, que ce qui nous sert d'aliments leur sert aussi de nourriture & leur donne des forces, on se sert alors élégamment du mot de *Croître*; ailleurs on emploie celui d'*Augmenter*, soit pour les passions, soit pour les talents de l'esprit.

Toutes les passions naissent & *croissent* avec l'homme : mais il y en a quelques-unes qui n'ont qu'un temps, & qui, après avoir *augmenté* jusqu'à certain âge, diminuent ensuite & disparoissent avec les forces de la nature; il y en a d'autres qui durent toute la vie, & qui, *augmentant* toujours, sont encore plus fortes dans la vieillesse que dans la jeunesse.

L'amour qui se forme dans l'enfance *croît* avec l'âge. Le vrai courage n'est jamais fanfaron; il *augmente* à la vûe du péril. L'ambition *croît* à mesure que les biens *augmentent.*

Il est aisé de voir, par tous ces exemples, que l'un de ces mots a des places qui ne conviennent point à l'autre : car quelle est la personne assez peu délicate en fait d'expressions pour ne pas sentir, du moins par goût naturel si ce n'est par réflexion, qu'il est mieux de dire, L'ambition *croît* à mesure que les biens *augmentent*, que de dire, L'ambition *augmente* à mesure que les biens *croissent ?* S'il n'est pas difficile de sentir cette délicatesse, il l'est d'en expliquer la raison. Il faut pour cela un peu de Métaphysique, & avoir recours à l'idée propre que je viens d'exposer du mieux qu'il m'a été possible. Car enfin les biens consistant dans plusieurs différentes choses, qui se réunissent dans la possession d'une seule personne, le mot d'*Augmenter*, qui, comme on l'a dit, marque l'addition d'une nouvelle quantité, leur convient mieux que celui de *Croître*, qui ne marque précisément que l'agrandissement d'une chose unique, fait par la nourriture ou par une espèce de nourriture. Cette même force de signification est la raison pourquoi le mot de *Croître* figure parfaitement bien en cet endroit avec l'ambition; puisqu'elle est une seule passion, à qui les biens de la fortune semblent

ſervir d'aliments pour la ſoutenir & la faire agir avec plus de force & plus d'ardeur (*a*).

Les choſes matérielles *croiſſent* par une addition intérieure & méchanique, qui fait l'eſſence de la nourriture propre & réelle ; elles *augmentent* par la ſimple addition d'une nouvelle quantité de même matière. Les choſes ſpirituelles *croiſſent* par une eſpèce de nourriture priſe dans un ſens figuré ; elles *augmentent* par l'addition des degrés juſqu'où elles ſont portées (*b*).

L'œuf ne commence à *croître* dans l'ovaire que lorſque la fécondité l'a rendu propre à prendre de la nourriture ; il n'en ſort que lorſque ſon volume eſt aſſez *augmenté* pour cauſer de l'altération dans la membrane qui s'y renferme.

Notre orgueil *croît* à meſure que nous nous élevons, & il *augmente* quelquefois juſqu'à nous rendre haïſſables à tout le monde. (*L'abbé* GIRARD).

(N.) CROIX, PEINES, AFFLICTIONS. *Syn.*

Le premier de ces mots appartient au ſtyle dévot : ſa valeur eſt la plus étendue des trois, renfermant dans ſon objet ceux des deux autres. Les *Peines* diffèrent des *Afflictions*, en ce que celles-ci, moins ordinaires & plus fâcheuſes, enchériſſent ſur celles-là, qui de leur côté paroiſſent plus inſéparables de la nature humaine & comme l'apanage de cette vie.

Il ſemble que les *Croix* ſoient diſtribuées par la Providence, pour éprouver & faire valoir le mérite du chrétien; que les *Peines* ſoient les ſuites de la ſituation & de l'état où l'on ſe trouve ; & que les *Afflictions* naiſſent des accidents cauſés par les circonſtances du haſard, ou par la méchanceté des hommes, ou par une grande faute de conduite. *Voyez* AFFLICTION, CHAGRIN, PEINE, *Synonymes*; & DOULEUR, CHAGRIN, TRISTESSE, AFFLICTION, DÉSOLATION. *Synonymes.* (*L'abbé* GIRARD.)

* CROYANCE, FOI. *Synonymes.*

Ces deux mots diffèrent en ce que le dernier ſe prend quelquefois ſolitairement, & déſigne alors la perſuaſion où l'on eſt des myſtères de la religion. La *Croyance* des vérités révélées conſtitue la *Foi.*

Ils diffèrent auſſi par les mots auxquels on les joint. Les choſes auxquelles le peuple ajoûte *Foi*, ne méritent pas toujours que le ſage leur donne ſa *Croyance.* (*M.* D'ALEMBERT.)

(¶ Ces mots ſignifient tous deux une perſuaſion fondée ſur quelque motif; & j'ajoûterois volontiers une troiſième différence aux deux qui viennent d'être aſſignées : c'eſt que la *Croyance* eſt une perſuaſion déterminée par quelque motif que ce puiſſe être, évident ou non évident ; & que la *Foi* eſt une perſuaſion déterminée par la ſeule autorité de celui qui a parlé. De là vient que l'on peut dire que le peuple ajoûte *Foi* à mille fables dont il a la tête remplie; parce qu'il n'en eſt perſuadé que ſur la parole de ceux qui les lui ont contées : mais on ne peut pas dire qu'un païen, qui, déterminé par les raiſons naturelles, eſt perſuadé de l'exiſtence de Dieu, ait la *Foi* de cette exiſtence ; parce que ſa perſuaſion n'eſt pas déterminée par l'autorité de la révélation.) (*M.* BEAUZÉE.)

* CRYPTOGRAPHIE. ſ. f. La *Cryptographie*, qu'on nomme encore *Polygraphie* & *Stéganographie*, eſt l'art d'écrire d'une manière cachée à tout autre qu'à celui qu'on a mis dans le myſtère.

Cryptographie & *Stéganographie* ont le même ſens étymologique : RR. κρυπτὸς (*occultus*) ou στεγανὸς (*opertus*), & γραφὴ (*ſcriptura*) ; *Écriture cachée* ou *couverte.* Le mot de *Polygraphie* a pour première racine l'adjectif πολὺς (*multus*), & ſemble indiquer par là l'art d'écrire en pluſieurs manières ; à moins que πολὺς ne ſoit pris dans le ſens de *præſtans*, ce qui ſignifieroit alors *Écriture excellente*, ou l'art d'écrire par excellence.

L'abbé Trithème, qui mourut au commencement du XVI. ſiècle, eſt le premier qui ait donné des règles ſur cet art, quoique les anciens paroiſſent en avoir eu quelque uſage. Il avoit, dit-on, compoſé ſur ce ſujet ſix livres de *Polygraphie*, & un grand ouvrage de la *Stéganographie.* Cette diſtinction me feroit aiſément croire, que les ſix livres renfermoient différentes manières de varier & de déguiſer l'écriture, & que c'eſt ce qui avoit déterminé l'auteur à donner à l'enſemble le nom de *Polygraphie*, qui n'annonce rien du ſecret caractériſtique de cet art : le nom de *Stéganographie*, qu'il donna à ſon autre grand ouvrage, eſt plus particulièrement adapté à cette vûe du ſecret, & caractériſe mieux la fin de l'art; il en eſt de même de celui de *Cryptographie.* Mais peut-être avoit-il écrit *Poligraphie*, de πόλις (*civitas*), voulant ainſi déſigner l'art d'écrire les ſecrets d'État ſans les compromettre. *Voyez* CHIFFRE. (*M.* BEAUZÉE.)

(*a*) L'auteur dit toutefois, à la fin de l'article AJOUTER, AUGMENTER. *Syn.* « Notre ambition *augmente* avec notre fortune. » C'eſt que *Croître* & *Augmenter* marquent également un agrandiſſement; que le choix en eſt indifférent, quand on n'enviſage que cette idée, comme dans l'article-cité ; mais qu'il ne l'eſt plus, dès que l'on compare, comme ici, des choſes qui s'agrandiſſent de différentes manières. (M. BEAUZÉE.)

(*b*) Cette remarque prouve de nouveau que l'on peut dire également, que l'ambition *croît* ou *augmente*, & qu'on peut le dire pareillement des biens. Mais ſi cela eſt, il eſt difficile en effet de juſtifier la phraſe de l'auteur, même avec l'explication très-ſubtile qu'il en a donnée. (M. BEAUZÉE.)

D

D. f. m. Il nous importe peu de favoir d'où nous vient la figure de cette lettre ; il doit nous fuffire d'en bien connoître la valeur & l'ufage. Cependant nous pouvons remarquer en paffant que les grammairiens obfervent que le *D* majeur des latins, & par conféquent le nôtre, vient du Δ *delta* des grecs arrondi de deux côtés, & que notre *d* mineur vient auffi du δ *delta* mineur. Le nom que les maîtres habiles donnent aujourdhui à cette lettre, félon la remarque de la Grammaire générale de P. R. ce nom, dis-je, eft *de* plus tôt que *dé*, ce qui facilite la fyllabifation aux enfants. *Voyez la Grammaire raifonnée de P. R. chap. vj.* Cette pratique a été adoptée par tous les bons maîtres modernes.

Le *d* eft fouvent une lettre euphonique : par exemple, on dit *profum*, *profui*, &c. fans interpofer aucune lettre entre *pro* & *fum ;* mais quand ce verbe commence par une voyelle on ajoûte le *d* après *pro*. Ainfi, on dit, *pro-d-es*, *pro-d-ero*, *pro-d-effe :* c'eft le méchanifme des organes de la parole qui fait ajouter ces lettres euphoniques, fans quoi il y auroit un bâillement ou *hiatus*, à caufe de la rencontre de la voyelle qui finit le mot avec celle qui commence le mot fuivant. De là vient que l'on trouve dans les auteurs *mederga*, qu'on devroit écrire *me-d-erga*, c'eft à dire, *erga me.* C'eft ce qui fait croire à Muret que dans ce vers d'Horace,

Omnem crede diem tibi diluxiffe fupremum.

I. Epift. jv. verf. 13.

Horace avoit écrit, *tibi-d-illuxiffe*, d'où on a fait dans la fuite *diluxiffe*.

Le *d* & le *t* fe forment dans la bouche par un mouvement à peu près femblable de la langue vers les dents : le *d* eft la foible du *t*, & le *t* eft la forte du *d* ; ce qui fait que ces lettres fe trouvent fouvent l'une pour l'autre, & que, lorfqu'un mot finit par un *d*, fi le fuivant commence par une voyelle, le *d* fe change en *t*, parce qu'on appuie pour le joindre au mot fuivant ; ainfi, on prononce *gran-t-homme*, *le froi-t-eft rude*, *ren-t-il*, *de fon-t-en comble*, quoiqu'on écrive *grand homme*, *le froid eft rude*, *rend-il*, *de fond en comble.*

Mais fi le mot qui fuit le *d* eft féminin, alors le *d* étant fuivi du mouvement foible qui forme l'*e* muet, & qui eft le figne du genre féminin, il arrive que le *d* eft prononcé dans le temps même que l'*e* muet va fe perdre dans la voyelle qui le fuit ; ainfi, on dit, *gran-d'ardeur*, *gran-d'ame*, &c.

C'eft en conféquence du rapport qu'il y a entre le *d* & le *t*, que l'on trouve fouvent dans les anciens & dans les infcriptions, *quit* pour *quid*, *at* pour *ad*, *fet* pour *fed*, *haut* pour *haud*, *adque* pour *atque*, &c.

D

Nos pères prononçoient *advis*, *advocat*, *addition*, &c. ainfi, ils écrivoient avec raifon, *advis*, *advocat*, *addition*, &c. Nous prononçons aujourdhui *avis*, *avocat*, *adition ;* nous aurions donc tort d'écrire ces mots avec un *d*. Quand la raifon de la loi ceffe, difent les jurifconfultes, la loi ceffe auffi : *Ceffante ratione legis, ceffat lex.*

D numéral. Le *D* en chiffre romain fignifie *cinqcents.* Pour entendre cette deftination du *D*, il faut obferver que le *M* étant la première lettre du mot *mille*, les romains ont pris d'abord cette lettre pour fignifier par abréviation le nombre de *mille.* Or ils avoient une efpèce de *M* qu'ils faifoient ainfi *CIƆ*, en joignant la pointe inférieure de chaque *C* à la tête de l'*I*. En Hollande, communément les imprimeurs marquent mille ainfi *CIƆ*, & cinq cents par *IƆ*, qui eft la moitié de *CIƆ*. Nos imprimeurs ont trouvé plus commode de prendre tout d'un coup un *D*, qui eft le *C* rapproché de l'*I*. Mais quelle que puiffe être l'origine de cette pratique, qu'importe, dit un auteur, pourvu que votre calcul foit exact & jufte ? *Non multum refert*, *modo rectè & juftè numeres.* Martinius. (*M. du Marsais.*)

DACTYLE. f. m. *Littérature.* Sorte de pied dans la Poéfie grèque & latine, composé d'une fyllabe longue fuivie de deux brèves, comme dans ce mot *cārmĭnĕ*, &c. Ce mot vient, dit-on, de δάκτυλος, *digitus ;* parce que les doigts font divifés en trois jointures ou phalanges, dont la première eft plus longue que les deux autres : étymologie puérile.

On ajoûte que ce pied eft une invention de Bacchus, qui avant Apollon rendoit des oracles à Delphes en vers de cette mefure. Les grecs l'appellent πολιτικός Diom. 3, *page* 474.

Le *Dactyle* & le Spondée font les deux principaux pieds de la Poéfie ancienne, comme étant la mefure du vers héroïque dont fe font fervis Homère, Virgile, *&c.* Ces deux pieds ont des temps égaux, mais ils ne marchent pas avec la même viteffe. Le pas du Spondée eft égal, ferme, & foutenu ; on peut le comparer au trot du cheval : mais le *Dactyle* imite davantage le mouvement rapide du galop. Le *Dactyle* compofoit avec l'Iambe la quatrième partie du nome Pythien, fuivant Strabon. *Voyez* Pythien, Quantité, Mesure. (*L'abbé Mallet.*)

* Les vers françois les plus nombreux font ceux où le rhythme du *Dactyle* eft le plus fréquemment employé. Les poètes qui compofent dans le genre épique, où il importe furtout de donner aux vers la cadence la plus rapide, doivent avoir l'attention d'y faire entrer le *Dactyle* le plus fouvent qu'il eft poffible. Les anciens nous ont donné l'exemple, puifque dans le vers afclépiade, qui répond à notre vers

de douze ſyllabes, ils ſe ſont fait une règle invariable d'employer trois fois le *Dactyle ;* ſavoir, dans le ſecond pied, avant l'hémiſtiche, & dans les deux pieds qui terminent le vers. *Voyez l'*Ode d'Horace, *Mæcenas atavis*, &c.

(¶ Il eſt vrai que dans notre langue les *Dactyles* ſont rares ; mais les *Dactyles* renversés, les *Anapeſtes*, y ſont fréquents, & la rapidité en eſt la même, avec moins de légèreté : car le *Dactyle* appuie ſur la première ſyllabe & court ſur les deux dernières ; au lieu que l'*Anapeſte*, après avoir paſſé rapidement les deux premières, a la dernière pour appui. Ainſi, le *Dactyle* s'élance, & l'*Anapeſte* ſe précipite. Mais ce renverſement lui-même eſt favorable à la Poéſie héroïque ; & le vers aſclépiade pur, c'eſt à dire, avec trois *Dactyles*, n'auroit peut-être pas aſſez de gravité pour l'Épopée & pour la Tragédie. L'avantage de l'*Anapeſte* ſur le *Dactyle* eſt le même, à cet égard, que celui de l'*Iambe* ſur le *Chorée*. *Voyez* ANAPESTE.) (*M.* MARMONTEL.)

DACTYLIQUE. adj. *Littérature.* Il ſe dit de ce qui a rapport aux Dactyles.

C'étoit, dans l'ancienne Muſique, l'eſpèce de rhythme dont la meſure ſe partageoit en deux temps égaux. *Voy* RHYTHME. Il y avoit des flûtes *dactyliques*, auſſi bien que des flûtes ſpondaïques. Les flûtes *dactyliques* avoient des intervalles inégaux, comme le pied appelé *Dactyle* avoit des parties inégales.

Les vers *dactyliques* ſont, entre les vers hexamètres, ceux qui finiſſent par un dactyle au lieu d'un ſpondée, comme les vers ſpondaïques ſont ceux qui ont au cinquième pied un ſpondée au lieu d'un dactyle.

Ainſi, ce vers de Virgile, *Æneid. l. vj.* 33. eſt un vers *dactylique* :

Bis patriæ cecidere manus, quin protinus omnia,
Perlegerent oculis.

Voyez VERS & SPONDAÏQUE ; *voyez auſſi le Dictionnaire de Trévoux* & *Chambers*, &c. (*L'abbé* MALLET.)

(N.) DACTYLOLALIE *ou* DACTYLOLOGIE. ſ. f. Ces deux mots ont pour racines le nom δάκτυλος (*doigt*), & le nom λαλιὰ (*parole*) ou le nom λόγος (*raiſonnement*) : en ſorte que le premier ſignifie littéralement *Parole par les doigts ;* & le ſecond, *Raiſonnement par les doigts.*

J'ai dû tenir compte ici des deux mots, parce qu'ils ſont tous deux uſités ; mais je crois que le premier eſt le meilleur, parce qu'il déſigne parfaitement l'art de repréſenter les éléments de la parole par les diverſes ſituations des doigts, & non pas l'art de raiſonner. Il s'agit donc de trouver ſur les doigts un alphabet, par le moyen duquel on puiſſe figurer ſucceſſivement aux yeux les éléments des mots, les mots eux-mêmes, & par conſéquent des diſcours entiers. En voici un, tel qu'il eſt exposé dans le *Cours élémentaire d'éducation des ſourds & muets* par M. l'*abbé Deſchamps.* (pag. 200-204.)

A. Fermez ſur la paume de la main les quatre doigts, couchez horiſontalement le pouce ſur l'index.

B. Élevez vers le ciel les quatre derniers doigts rapprochés l'un de l'autre, & fermez le pouce ſur le bas de l'index.

C. Courbez & ſerrez les quatre doigts, & courbez le pouce de façon qu'avec eux il repréſente un arc ou un demi-cercle.

D. Courbez les trois derniers doigts rapprochés, mettez le bout du pouce ſur le bout du doigt du milieu, & courbez l'index en dehors de manière qu'il ne touche pas les autres doigts.

E. Fermez tous les doigts, en ſorte qu'ils ne touchent pas la paume de la main, & que le pouce ne touche pas les doigts.

F. Courbez les doigts, & mettez le pouce ſur la jointure de l'index.

G. Courbez les trois derniers doigts, mettez le pouce ſur la jointure du doigt du milieu, & courbez l'index en dehors.

H. Courbez les deux derniers doigts, mettez le pouce ſur la jointure de l'annulaire, & courbez en dehors les deux autres rapprochés.

I. Fermez les trois doigts du milieu, & tenez droits & élevés vers le ciel le pouce & le petit doigt, de façon qu'ils touchent les ſecondes jointures de l'index & de l'annulaire.

J. Même diſpoſition, avec cette différence que le pouce couché ſur les ongles des doigts fermés, s'étendra juſqu'à la racine du petit doigt.

K. Tenez les doigts élevés vers le ciel, celui du milieu étant fermé.

L. Fermez les trois derniers doigts & le pouce, ſans approcher celui-ci des trois autres, & élevez l'index vers le ciel.

M. Étendez vers la terre les trois doigts du milieu, & fermez le petit doigt ſur lequel vous mettrez le pouce.

N. Fermez de plus le doigt annulaire, ſur lequel vous mettrez le pouce.

O. Mettez le bout du pouce ſur le bout de l'index, & tenez les autres doigts couchés horiſontalement.

P. Mettez le bout du pouce ſur le bout du petit doigt, courbez les trois autres par deſſus ſans y toucher.

Q. Fermez le doigt du milieu & l'annulaire, ſur leſquels vous mettrez le pouce, & étendez horiſontalement l'index & le petit doigt.

R. Étendez les doigts horiſontalement, en mettant le bout de l'index ſur la racine de l'ongle du doigt du milieu.

S. Mettez le bout de l'index ſur le pli du devant de la jointure du pouce, & tenez les autres doigts couchés horiſontalement.

T. Mettez la jointure de l'index en forme de croix ſur le dos de la jointure du pouce, & étendez horiſontalement les trois autres doigts.

U. Fermez le pouce & les deux derniers doigts ſans en approcher le pouce, & élevez vers le ciel

index & le doigt du milieu ſerrés l'un contre l'autre.

V. Même diſpoſition, mais écartez l'index & le doigt du milieu.

W, OU. Élevez vers le ciel tous les doigts, en les tenant écartés les uns des autres.

X. Fermez le pouce gauche, ſur lequel vous mettrez les trois derniers doigts, dont les bouts toucheront le gros du pouce; l'index reſtera étendu.

Y. Comme pour I, ſi ce n'eſt que le pouce & le petit doigt s'écarteront de l'index & de l'annulaire.

Z. Fermez les quatre derniers doigts, & couchez le pouce par deſſus, de manière que le bout touche ſur la ſeconde jointure de l'annulaire.

&. Rapprochez le bout des cinq doigts en forme de pointe.

Juſqu'ici on a vu de vrais ſignes de *Dactylolalie*, parce qu'en effet tout s'exécute avec les doigts. Il y a un autre alphabet, qu'on peut appeler *manuel*, parce qu'il s'exécute avec les mains; mais l'art d'employer ces ſignes ne devroit plus, comme l'a remarqué M. l'abbé de l'Épée, être appelé *Dactylolalie*, quoiqu'on lui ait conſervé ce nom; celui de *Chirolalie* lui conviendroit mieux. R. Χὲιρ, gen. χειρὸς (*main*). Quoi qu'il en ſoit, voici à peu près les ſignes de ce ſecond alphabet.

A. Montrez le pouce gauche avec l'index de la droite.

B. Poſez ſur les lèvres l'index de la droite, ou l'index avec le doigt ſuivant rapprochés l'un de l'autre.

C. Courbez en C l'index de la droite ſur la paume de la gauche.

D. Accrochez le bas du pouce avec l'index courbé de la droite.

E. Montrez l'index de la gauche avec l'index de la droite.

F. La main gauche étendue de champ, c'eſt à dire, le pouce en haut & l'auriculaire en bas; frapez-la de la droite en croix, en la tenant dans une ſituation pareille.

G. Faites un mouvement de la droite comme pour puiſer dans la poche.

H. Tracez avec la droite une ligne diagonale de l'épaule gauche à la hanche droite.

I. Montrez le doigt gauche du milieu avec l'index de la droite.

J. Faites de même, puis tracez dans la paume gauche une queue courbée avec l'index de la droite.

K. Frapez le bout du nez avec l'index de la droite.

L. Appuyez le pouce droit ſur la joue droite, & agitez comme une aile la main étendue.

M. Poſez ſur la paume de la gauche les trois doigts du milieu de la droite ſerrés l'un contre l'autre, le pouce & l'auriculaire fermés.

N. Au lieu de trois doigts, poſez ſeulement l'index & le ſuivant, les trois autres fermés.

O. Montrez l'annulaire gauche avec l'index de la droite.

P. Frapez du pied en terre. Comme les yeux de celui à qui l'on parle ſont fixés ſur les mains, que tous les autres ſignes ſont manuels, & que le bruit du pied peut avertir les autres d'une converſation ſecrète ou paroître du moins un incivilité; j'aimerois mieux que la droite étendue horiſontalement fit, en ſe baiſſant promptement, le ſigne qui impoſe ſilence comme le mot *Paix!*

Q. Frappez le bout de votre nez avec la paume de la droite.

R. Touchez votre goſier avec la main droite. D'autres avec cette main prennent le bout de leur oreille droite.

S. Faites tourner les deux mains l'une autour de l'autre dans un ſens, puis dans un ſens contraire. D'autres ſe contentent de tracer en l'air quelques cercles avec la droite.

T. Donnez une chiquenaude en l'air vers le haut de votre front.

U. Montrez l'auriculaire gauche avec l'index de la droite.

V. Élevez & ſéparez l'index & le doigt ſuivant de la droite, & prenez, par deſſous, votre nez entre deux.

X. Prenez de même votre nez entre les deux doigts par deſſous, puis par deſſus.

Y. Frappez deux fois de l'index droit le doigt du milieu de la gauche.

Z. Promenez l'index de la droite ſous le nez, de droite à gauche & de gauche à droite.

&. Comme au premier alphabet.

Le premier de ces deux alphabets manuels eſt plus commode pour converſer de près, parce qu'il tient à des mouvements moins ſenſibles & moins dèvelopés : le ſecond, par la raiſon contraire, eſt plus convenable pour converſer de loin.

Pour converſer la nuit ſans rompre le ſilence, prenez la main de votre correſpondant, & faites avec ſa main les mouvements que vous feriez avec la vôtre au grand jour; il vous répondra de même avec la vôtre : il eſt clair que le premier alphabet convient ſeul à cette converſation nocturne.

Avec l'un & l'autre alphabet, pour marquer au grand jour la fin de chaque mot, paſſez la paume d'une main ſur celle de l'autre, comme pour ſecouer quelque choſe : dans l'obſcurité, quittez à chaque mot la main de votre correſpondant, & reprenez-la auſſitôt.

M. l'abbé de l'Épée, à qui il ſeroit à ſouhaiter que le Gouvernement aſsûrât des ſucceſſeurs de ſon zèle & de ſes lumières, a imaginé, pour l'inſtitution des ſourds & muets, un autre ſyſtême de ſignes repréſentatifs, non des ſons èlementaires de la parole, mais des idées mêmes; en ſorte que, ſous ſa dictée par ces ſignes, l'un de ſes élèves écrit en françois, un autre en italien, celui-ci en eſpagnol, celui-là en allemand. Cet art pourroit ſe nommer *Noématolalie* (Énonciation des penſées): R. Νόημα, gen. νόηματος (*penſee*). *Voyez* ſon *Inſtitution des ſourds & muets*. (*M.* Beauzée.)

DANGER,

DANGER, PÉRIL, RISQUE. *Synonymes.*
Ces trois mots désignent la situation de quelqu'un qui est menacé de quelque malheur ; avec cette différence que *Péril* s'applique principalement aux cas où la vie est intéressée; & *Risque*, aux cas où l'on a lieu de craindre un mal comme d'espérer un bien. *Ex.* Un général court le *risque* d'une bataille pour se tirer d'un mauvais pas; & il est en *danger* de la perdre, si les soldats l'abandonnent dans le *peril.* (*M.* D'ALEMBERT.)

* DANS, EN. *Synonymes.*
Ces mots diffèrent en ce que le second n'est jamais suivi des articles *le*, *la*, & ne se met jamais avec un nom propre de ville ; & que le premier ne se met jamais devant un mot d'où l'article est retranché. On dit, Je suis *en* peine, & Je suis *dans* la peine; Je suis *dans* Paris, & j'y suis *en* charge. (*M.* D'ALEMBERT.)

(¶ Lorsqu'il s'agit du lieu, *Dans* a un sens précis & défini, qui fait entendre qu'une chose contient ou renferme l'autre, & marque un rapport du dedans au dehors : on est *dans* la chambre, *dans* la maison, *dans* la ville, *dans* le royaume, quand on n'en est pas sorti ou qu'on y est rentré. *En* a un sens vague & indéfini, qui indique seulement en général où l'on est, & marque un rapport du lieu où l'on se trouve à un autre où l'on pourroit être : on est *en* ville, lorsqu'on n'est pas à sa maison; *en* campagne ou *en* province, quand on a quitté Paris. On met *en* prison, & l'on met *dans* les cachots.
Lorsqu'il est question du temps ; *Dans* marque plus particulièrement celui où l'on exécute les choses, & *en* marque plus proprement celui qu'on emploie à les exécuter. La mort arrive *dans* le moment qu'on y pense le moins, & l'on passe *en* un instant de ce monde à l'autre.
Lorsque ces mots sont employés pour indiquer l'état ou la qualification, *Dans* est ordinairement d'usage pour le sens particularisé; & *En*, pour le sens général. Ainsi, l'on dit, Vivre *dans* une entière liberté, être *dans* une fureur extrême, tomber *dans* une profonde léthargie ; mais on dit, Vivre *en* liberté, être *en* fureur, tomber *en* léthargie. (*L'abbé* GIRARD)

DATIF, s. m. *Gramm.* Le *Datif* est le troisième cas des noms dans les langues qui ont des déclinaisons, & par conséquent des cas; telles sont la langue grèque & la langue latine. Dans ces langues les différentes sortes de vûes de l'esprit sous lesquelles un nom est considéré dans chaque proposition, ces vûes, dis-je, sont marquées par des terminaisons ou désinences particulières : or celle de ces terminaisons qui fait connoître la personne à qui ou la chose à quoi l'on donne, l'on attribue, ou l'on destine quelque chose, est appelée *Datif.* Le *Datif* est donc communément le cas de l'attribution ou de la destination. Les dénominations se tirent de l'usage le plus fréquent; ce qui n'exclut pas les autres usages. En effet le *Datif* marque également le rapport d'ôter, de ravir : *Eripere agnum lupo*, Plaut. Enlever l'agneau au loup, lui faire quitter prise : *Annos eripuêre mihi Musæ*, dit Claudien ; Les Muses m'ont ravi des années, l'étude a abrégé mes jours. Ainsi, le *Datif* marque, non seulement l'utilité, mais encore le dommage, ou simplement par rapport à ou à l'égard de. Si l'on dit *Utilis reipublicæ*, on dit aussi *Perniciosus Ecclesiæ*; *Visum est mihi*, Cela a paru à moi, à mon égard, par rapport à moi; *Ejus vitæ timeo*, Ter. And. I. 4. 5. Je crains pour sa vie; *Tibi soli peccavi*, J'ai péché à votre égard, par rapport à vous. Le *Datif* sert aussi à marquer la destination, le rapport de fin, le pourquoi, *finis cui : Do tibi pecuniam fœnori*, à usure, à intérêt, pour en tirer du profit; *Tibi soli amas*, Vous n'aimez que pour vous.

Observez qu'en ce dernier exemple, le verbe *amo* est construit avec le *Datif*; ce qui fait voir le peu d'exactitude de la règle commune, qui dit que ce verbe gouverne l'Accusatif. Les verbes ne gouvernent rien; il n'y a que la vûe de l'esprit qui soit la cause des différentes inflexions que l'on donne aux noms qui ont rapport aux verbes. *Voyez* CAS, CONCORDANCE, CONSTRUCTION, RÉGIME, &c.
Les latins se sont souvent servis du *Datif*, au lieu de l'Ablatif avec la préposition *à*; on en trouve un grand nombre d'exemples dans les meilleurs auteurs.

Penè mihi puero cognite penè puer ;
Perque tot annorum seriem, quot habemus uterque ;
Non mihi quam fratri frater amate minùs.
Ovid. *de Ponto, lib. IV, ep. xij. v. 12. ad Tutic.*

« O vous que depuis mon enfance j'ai aimé » comme mon propre frère. »
Il est évident que *cognite* est au Vocatif, & que *mihi puero* est pour *à me puero.* Dans l'autre vers *fratri* est aussi au *Datif*, pour *à fratre. O Tuticane amate mihi*, id est, *à me non minùs quam frater amatur fratri*, id est, *à fratre.*
Dolabella, qui étoit fort attaché au parti de César, conseille à Cicéron, dont il avoit épousé la fille, d'abandonner le parti de Pompée, de prendre les intérêts de César, ou de demeurer neutre. Soit que vous approuviez ou que vous rejetiez l'avis que je vous donne, ajoûte-t-il, du moins soyez bien persuadé que ce n'est que l'amitié & le zèle que j'ai pour vous, qui m'en ont inspiré la pensée & qui me portent à vous l'écrire. *Tu autem, mi Cicero, sic hæc accipies, ut, sive probabuntur tibi sive non probabuntur, ab optimo certè animo ac deditissimo tibi & cogitata & scripta esse judices* (Cic. *Epist. lib. IX, ep. jx.*) ; où vous voyez que, dans *probabuntur tibi*, ce *tibi* n'en est pas moins un véritable *Datif*, quoiqu'il soit pour *à te.*

Comme dans la langue françoise, dans l'italienne, *&c.* la terminaison des noms ne varie point, ces langues n'ont ni cas, ni déclinaisons, ni par conséquent de *Datif;* mais ce que les grecs & les latins font connoitre par une terminaison particulière du nom, nous le marquons avec le secours d'une préposition, *à*, *pour*, *par rapport à*, *à l'égard de ; Rendez à Cesar ce qui est à César*, *& à Dieu ce qui est à Dieu.*

Voici encore quelques exemples pour le latin; *Itineri paratus & prœlio*, Prêt à la marche & au combat, Prêt à marcher & à combattre.

Causa fuit pater his. Horat. Nous disons, *Cause de.*; Mon père en a été la cause; j'en ai l'obligation à mon père. *Instare operi ; rixari non convenit convivio*; *mihi molestus ; paulùlum supplicii satis est patri ; nulli impar ; Suppar Abrahamo*, Contemporain d'Abraham ; *Gravis Senectus sibi-met*, La Vieillesse est à charge à elle-même.

On doit, encore un coup, bien observer que le régime des mots se tire du tour d'imagination sous lequel le mot est considéré ; ensuite l'usage & l'analogie de chaque langue destinent des signes particuliers pour chacun de ces tours.

Les latins disent, *Amare Deum* : nous disons, *Aimer Dieu*, *craindre les hommes.* Les espagnols ont un autre tour ; ils disent *amar à Dios*, *temer à los hombres*, en sorte que ces verbes marquent alors une sorte de disposition intérieure, ou un sentiment par rapport à Dieu ou par rapport aux hommes.

Ces différents tours d'imagination ne se conservent pas toujours les mêmes de génération en génération & de siècle en siècle ; le temps y apporte des changements, aussi bien qu'aux mots & aux phrases. Les enfants s'écartent insensiblement du tour d'imagination & de la manière de penser de leurs pères, surtout dans les mots qui reviennent souvent dans le discours. Il n'y a pas cent ans que tous nos auteurs disoient, *Servir au Public*, *servir à ses amis* (Utopie, *de Th. Morus traduite par* Sorbière, p. 12. *Amst. Blaeu*, 1643.) Nous disons aujourdhui, *Servir l'État*, *servir ses amis.*

C'est par ce principe qu'on explique le *Datif* de *succurrere alicui*, secourir quelqu'un ; *favere alicui*, favoriser quelqu'un ; *studere optimis disciplinis*, s'appliquer aux beaux arts.

Il est évident que *succurrere* vient de *currere* & de *sub ;* ainsi, selon le tour d'esprit des latins, *Succurrere alicui*, c'étoit courir vers quelqu'un pour lui donner du secours. *Quidquid succurrit ad te scribo*, dit Cicéron à Atticus, Je vous écris tout ce qui me vient dans l'esprit. Ainsi, *alicui* est là au *Datif* par le rapport de *fin ;* le *pourquoi*, c'est accourir pour aider.

Favere alicui, c'est être favorable à quelqu'un, c'est être disposé favorablement pour lui, c'est lui vouloir du bien. *Favere*, dit Festus, *est bona fari ;* ainsi, *favent benevoli qui bona fantur ac precantur*, dit Vossius. C'est dans ce sens qu'Ovide a dit :

Prospera lux oritur, linguis animisque favete ;
Nunc dicenda bono sunt bona verba die.

Ovid. *Fast. j. v.* 71.

Martinius fait venir *faveo* de φάω, *luceo* & *dico*, parce que, dit-il, *favere est quasi lucidum vultum*, *bene affecti animi indicem*, *ostendere.* Dans les sacrifices on disoit au peuple, *Favete linguis*; *linguis* est là à l'Ablatif, *Favete à linguis*, soyez-nous favorables de la langue ; soit en gardant le silence, soit en ne disant que des paroles qui puissent nous attirer la bienveillance des dieux.

Studere, c'est s'attacher, s'appliquer constamment à quelque chose : *Studium*, dit Martinius, *est ardens & stabilis volitio in re aliquâ tractandâ.* Il ajoûte que ce mot vient peut-être du grec σπουδὴ *studium*, *festinatio*, *diligentia ;* mais qu'il aime mieux le tirer de στάδιος, *stabilis*, parce qu'en effet l'étude demande de la persévérance.

Dans cette phrase françoise, *Épouser quelqu'un*, on diroit, selon le langage des grammairiens, que *quelqu'un* est à l'Accusatif; mais lorsqu'en parlant d'une fille, on dit, *Nubere alicui*, ce dernier mot est au *Datif*, parce que, dans le sens propre, *nubere*, qui vient de *nubes*, signifie *voiler*, *couvrir*, & l'on sousentend *vultum* ou *se ; Nubere vultum alicui.* Le mari alloit prendre la fille dans la maison du père & la conduisoit dans la sienne ; de là *Ducere uxorem domum* ; & la fille se voiloit le visage pour aller dans la maison de son mari ; *Nubebat se marito*, elle se voiloit *pour*, *à cause de ;* c'est le rapport de fin. Cet usage se conserve encore aujourdhui dans le pays des basques en France, aux pieds des monts Pyrénées.

En un mot, *Cultiver les Lettres* ou *S'appliquer aux Lettres*, *Mener une fille dans sa maison pour en faire sa femme* ou *Se voiler pour aller dans une maison où l'on doit être l'épouse légitime*; ce sont là autant de tours différents d'imagination, ce sont autant de manières différentes d'analyser le même fonds de pensée : & l'on doit se conformer en chaque langue à ce que l'analogie demande à l'égard de chaque manière particulière d'énoncer sa pensée.

S'il y a des occasions où le Datif *grec doive être appelé* Ablatif, *comme le prétend la Méthode de P. R.* En grec le *Datif*, aussi bien que le Génitif, se mettent après certaines prépositions ; & souvent ces prépositions répondent à celles des latins, qui ne se construisent qu'avec l'Ablatif. Or comme, lorsque le Génitif détermine une de ces prépositions grèques, on ne dit pas pour cela qu'alors le Génitif devienne un Ablatif, il ne faut pas dire non plus qu'en ces occasions le *Datif* grec devient un Ablatif : les grecs n'ont point d'Ablatif, comme je l'ai dit au mot Ablatif ; ce mot n'est pas même connu dans leur langue. Cependant quelques personnes m'ont opposé le chapitre ij du liv. VIII de la *Méthode grèque* de P. R. dans lequel on prétend que les grecs ont un véritable Ablatif.

Pour éclaircir cette question, il faut commencer

par déterminer ce qu'on entend par *Ablatif*; & pour cela il faut obſerver que les noms latins ont une terminaiſon particulière appelée *Ablatif; muſâ* (*â* long); *patre*, *fructu*, *die*.

L'étymologie de ce mot eſt toute latine; Ablatif, d'*ablatus*. Les anciens grammairiens nous apprennent que ce cas eſt particulier aux latins, & que cette terminaiſon eſt deſtinée à former un ſens à la ſuite de certaines prépoſitions; *clam patre*, *ex fructu*, *de die*, &c.

Ces prépoſitions, *clam*, *ex*, *de*, & quelques autres, ne forment jamais de ſens avec les autres terminaiſons du nom; la ſeule terminaiſon de l'Ablatif leur eſt affectée..

Il eſt évident que ce ſens particulier énoncé ainſi en latin avec une prépoſition, eſt rendu dans les autres langues, & ſouvent même en latin, par des équivalents, qui, à la vérité, expriment toute la force de l'Ablatif latin joint à une prépoſition; mais on ne dit pas pour cela, de ces équivalents, que ce ſoient des Ablatifs: ce qui fait voir que, par ce mot *Ablatif*, on entend une terminaiſon particulière du nom, affectée, non à toutes ſortes de prépoſitions, mais ſeulement à quelques-unes: *cum prudentiâ*, avec prudence, *prudentiâ* eſt un Ablatif: l'*â* final de l'Ablatif étoit prononcé d'une manière particulière qui le diſtinguoit de l'*a* du Nominatif; on ſait que l'*â* eſt long à l'Ablatif. Mais *Prudenter* rend à la vérité le même ſens que *Cum prudentiâ*; cependant on ne s'eſt jamais aviſé de dire que *Prudenter* fût un Ablatif: de même ἀπὸ τοῦ φρονίμου rend auſſi en grec le même ſens que *prudemment*, *avec prudence*, ou *en homme prudent*; cependant on ne dira pas que τοῦ φρονίμου ſoit un Ablatif; c'eſt le Génitif de φρόνιμος, *prudens*, & ce Génitif eſt le cas de la prépoſition ἀπὸ, qui ne ſe conſtruit qu'avec le Génitif.

Le ſens énoncé en latin par une prépoſition & un nom à l'Ablatif, eſt ordinairement rendu en grec par une prépoſition & un nom au Génitif, ἀπὸ χαρᾶς, *præ gaudio*, de joie, *gaudio* eſt à l'Ablatif latin; mais χαρᾶς eſt un Génitif grec, ſelon la Méthode même de P. R.

Ainſi, quand on demande ſi les grecs ont un Ablatif, il eſt évident qu'on veut ſavoir ſi, dans les déclinaiſons des noms grecs, il y a une terminaiſon particulière deſtinée uniquement à marquer le cas qui en latin eſt appelé *Ablatif*.

On ne peut donner à cette demande aucun autre ſens raiſonnable; car on ſait bien qu'il doit y avoir en grec, & dans toutes les langues, des équivalents qui répondent au ſens que les latins rendent par la prépoſition & l'ablatif. Ainſi, quand on demande s'il y a un Ablatif en grec, on n'eſt pas cenſé demander ſi les grecs ont de ces équivalents; mais on demande s'ils ont des Ablatifs proprement dits: or aucun des mots exprimés dans les équivalents dont nous parlons, ne perd ni la valeur ni la dénomination qu'il a dans ſa langue originale. C'eſt ainſi que, lorſque pour rendre *coram patre*, nous diſons *en préſence de ſon père*, ces mots *de ſon père* ne ſont pas à l'Ablatif en françois, quoiqu'ils répondent à l'Ablatif latin *patre*.

La queſtion ainſi expoſée, je répète ce que j'ai dit ailleurs, *Les grecs n'ont point de terminaiſon particulière pour marquer l'Ablatif.*

Cette propoſition eſt très-exacte, & elle eſt généralement reconnue, même par la Méthode de P. R. *p.* 49, *édition* de 1696, *Paris*. Mais l'auteur de cette Méthode prétend que, quoique l'Ablatif grec ſoit toujours ſemblable au *Datif* par la terminaiſon, tant au ſingulier qu'au pluriel, il en eſt diſtingué par le régime, parce qu'il eſt toujours gouverné d'une prépoſition expreſſe ou ſouſentendue: mais cette prétendue diſtinction du même mot eſt une chimère; le verbe ni la prépoſition ne changent rien à la dénomination déja donnée à chacune des déſinences des noms, dans les langues qui ont des cas. Ainſi, puiſque l'on convient que les grecs n'ont point de terminaiſon particulière pour marquer l'Ablatif, je conclus avec tous les anciens grammairiens que les grecs n'ont point d'Ablatif.

Pour confirmer cette concluſion, il faut obſerver qu'anciennement les grecs & les latins n'avoient également que cinq cas, Nominatif, Génitif, *Datif*, Accuſatif, & Vocatif.

Les grecs n'ont rien changé à ce nombre; ils n'ont que cinq cas: ainſi, le Génitif eſt toujours demeuré Génitif, le *Datif* toujours *Datif*, en un mot, chaque cas a gardé la dénomination de ſa terminaiſon.

Mais il eſt arrivé en latin que le *Datif* a eu avec le temps deux terminaiſons différentes; on diſoit au Datif *morti* & *morte*:

> *Poſtquam eſt morte datus Plautus, Comœdia luget.*
> Gell. *Noct. attic. I.* 24.

où *morte* eſt au *Datif* pour *morti*.

Enfin les latins ont diſtingué ces deux terminaiſons; ils ont laiſſé à l'une le nom ancien de *Datif*, & ils ont donné à l'autre le nom nouveau d'*Ablatif*. Ils ont deſtiné cet Ablatif à une douzaine de prépoſitions, & lui ont aſſigné la dernière place dans les paradigmes des rudiments, en ſorte qu'ils l'ont placé le dernier & après le Vocatif. C'eſt ce que nous apprenons de Priſcien dans ſon cinquième livre, au chapitre *de caſu. Igitur* Ablativus *proprius eſt romanorum*; *& quia novus videtur à latinis inventus*, *vetuſtati reliquorum caſuum conceſſit*. C'eſt à dire qu'on l'a placé après tous les autres.

Il n'eſt rien arrivé de pareil chez les grecs; en ſorte que, leur *Datif* n'ayant point doublé ſa terminaiſon, cette terminaiſon doit toujours être appelée *Datif*: il n'y a aucune raiſon légitime qui puiſſe nous autoriſer à lui donner une autre dénomination en quelque occaſion que ce puiſſe être.

Mais, nous dit-on avec la Méthode de P. R. quand la terminaiſon du *Datif* ſert à déterminer une prépoſition, alors on doit l'appeler *Ablatif*, parce que l'Ablatif eſt le cas de la prépoſition, *caſus*

præpositionis ; ce qui met, disent-ils, une merveilleuse analogie entre la langue grèque & la latine.

Si ce raisonnement est bon à l'égard du *Datif*, pourquoi ne l'est-il pas à l'égard du Génitif, quand le Génitif est précédé de quelqu'une des prépositions qui se construisent avec le Génitif, ce qui est fort ordinaire en grec?

Il est même à observer, que la manière la plus commune de rendre en grec un Ablatif, c'est de se servir d'une préposition & d'un Génitif.

L'Accusatif grec sert aussi fort souvent à déterminer des prépositions : pourquoi P. R. reconnoît-il en ces occasions le Génitif pour Génitif, & l'Accusatif pour Accusatif, quoique précédé d'une préposition ? & pourquoi ces messieurs veulent-ils que, lorsque le *Datif* se trouve précisément dans la même position, il soit le seul qui soit métamorphosé en Ablatif? *Par ratio paria jura desiderat.*

Il y a partout dans l'esprit des hommes certaines vûes particulières, ou perceptions de rapports, dont les unes sont exprimées par certaines combinaisons de mots, d'autres par des terminaisons, d'autres enfin par des prépositions, c'est à dire, par des mots destinés à marquer quelques-unes de ces vûes, mais sans en faire par eux-mêmes d'application individuelle. Cette application ou détermination se fait par le nom qui suit la préposition ; par exemple, si je dis de quelqu'un qu'il demeure *dans*, ce mot *dans* énonce une espèce ou manière particulière de demeurer, différente de demeurer *avec*, ou de demeurer *sur*, ou *sous*, ou *auprès*, &c.

Mais cette énonciation est indéterminée : celui à à qui je parle en attend l'application individuelle. J'ajoûte, *il demeure dans la maison de son père* : l'esprit est satisfait. Il en est de même des autres prépositions, *avec*, *sur*, *à*, *de*, &c.

Dans les langues où les noms n'ont point de cas, on met simplement les noms après la préposition.

Dans les langues qui ont des cas, l'usage a affecté certains cas à certaines prépositions. Il falloit nécessairement qu'après la préposition le nom parût pour la déterminer : or le nom ne pouvoit être énoncé qu'avec quelqu'une de ses terminaisons. La distribution de ces terminaisons entre les prépositions a été faite en chaque langue au gré de l'usage.

Or il est arrivé en latin seulement, que l'usage a affecté aux prépositions *à*, *de*, *ex*, *pro*, &c. une terminaison particulière du nom ; en sorte que cette terminaison ne paroît qu'après quelqu'une de ces prépositions exprimées ou sousentendues : c'est cette terminaison du nom qui est appelée *Ablatif* dans les rudiments latins. Sanctius & quelque autres grammairiens l'appellent *casus præpositionis*, c'est à dire, cas affecté uniquement, non à toutes sortes de prépositions, mais seulement à une douzaine ; de sorte qu'en latin ces prépositions ont toujours un Ablatif pour complément, c'est à dire, un mot avec lequel elles font un sens déterminé ou individuel ; & de son côté l'Ablatif ne forme jamais de sens qu'avec quelqu'une de ces prépositions.

Il y en a d'autres qui ont toujours un Accusatif, & d'autres qui sont suivies tantôt d'un Accusatif & tantôt d'un Ablatif; en sorte qu'on ne peut pas dire que l'Ablatif soit tellement le cas de la préposition, qu'il n'y ait jamais de préposition sans un Ablatif: on veut dire seulement qu'en latin l'Ablatif suppose toujours quelqu'une des prépositions auxquelles il est affecté.

Or dans les déclinaisons grèques, il n'y a point de terminaison qui soit affectée spécialement & exclusivement à certaines prépositions, en sorte que cette terminaison n'ait aucun autre usage.

Tout ce qui suit de là, c'est que les noms grecs ont une terminaison de moins que les noms latins.

Au contraire les verbes grecs ont un plus grand nombre de terminaisons que n'en ont les verbes latins. Les grecs ont deux aoristes, deux futurs, un *paulo-post-futur*. Les latins ne connoissent point ces temps-là. D'un autre côté les grecs ne connoissent point l'Ablatif. C'est une terminaison particulière aux noms latins, affectée à certaines prépositions.

Ablativus latinis proprius, *unde & latinus Varroni appellatur* : *ejus enim vim græcorum Genitivus sustinet*, *qui eâ de causâ & apud latinos haud rarò Ablativi vicem obit*. Gloss. lat. græc. voc. Ablat. *Ablativus proprius est romanorum.* Priscianus, *lib. V. de casu. fol.* 50. *verso.*

Ablativi formâ græci carent, *non vi*. Caninii *Hellenismi*, *pag.* 87.

Il est vrai que les grecs rendent la valeur de l'Ablatif latin par la manière établie dans leur langue, *formâ carent*, *non vi* ; & cette manière est une préposition suivie d'un nom qui est, ou au Génitif, ou au *Datif*, ou à l'Accusatif, suivant l'usage arbitraire de cette langue, dont les noms ont cinq cas, & pas davantage, *Nominatif*, *Génitif*, Datif, *Accusatif*, & *Vocatif.*

Lorsqu'au renouvellement des Lettres, les grammairiens grecs apportèrent en Occident des connoissances plus détaillées de la langue grèque & de la Grammaire de cette langue, ils ne firent aucune mention de l'Ablatif; & telle est la pratique qui a été généralement suivie par tous les auteurs de rudiments grecs.

Les grecs ont destiné trois cas pour déterminer les prépositions ; le *Génitif*, le *Datif*, & l'*Accusatif.* Les latins n'en ont consacré que deux à cet usage ; savoir l'*Accusatif* & l'*Ablatif.*

Je ne dis rien de *tenus*, qui se construit souvent avec un Génitif pluriel en vertu d'une ellipse : tout cela est purement arbitraire. « Les langues, » dit un philosophe, ont été formées d'une ma- » nière artificielle, à la vérité ; mais l'art n'a pas » été conduit par un esprit philosophique. « *Loquela artificiose*, *non tamen accuratè & philosophicè fabricata.* (Guillel. Occhami, *Logicæ præfat.*) Nous ne pouvons que les prendre telles qu'elles sont.

S'il avoit plû à l'Uſage de donner aux noms grecs & aux noms latins un plus grand nombre de terminaiſons différentes, on diroit avec raiſon que ces langues ont un plus grand nombre de cas: la langue arménienne en a juſqu'à dix, ſelon le témoignage du P. Galanus Théatin, qui a demeuré pluſieurs années en Arménie. (Les ouvrages du P. Galanus ont été imprimés à Rome en 1650; ils l'ont éte depuis en Hollande).

Ces terminaiſons pourroient être encore en plus grand nombre : car elles n'ont été inventées que pour aider à marquer les diverſes vûes ſous leſquelles l'eſprit conſidère les objets les uns par rapport aux autres.

Chaque vûe de l'eſprit qui eſt exprimée par une prépoſition & un nom, pourroit être énoncée ſimplement par une terminaiſon particulière du nom. C'eſt ainſi qu'une ſimple terminaiſon d'un verbe paſſif latin équivaut à pluſieurs mots françois : *amamur*, nous ſommes aimés; elle marque le mode, la perſonne, le nombre, le temps; & cette terminaiſon pourroit être telle, qu'elle marqueroit encore le genre, le lieu, & quelque autre circonſtance de l'action ou de la paſſion.

Ces vûes particulières dans les noms peuvent être multipliées preſqu'à l'infini, auſſi bien que les manières de ſignifier des verbes, ſelon la remarque de la Méthode même de P. R. dans la diſſertation dont il s'agit. Ainſi, il n'a pas été poſſible que chaque vûe particulière de l'eſprit fût exprimée par une terminaiſon particulière & unique, en ſorte qu'un même mot eût autant de terminaiſons particulières, qu'il y a de vûes ou de circonſtances différentes ſous leſquelles il peut être conſidéré.

Je tire quelques conſéquences de cette obſervation.

I°. Les différentes dénominations des terminaiſons de noms grecs ou latins ont été données à ces terminaiſons à cauſe de quelqu'un de leurs uſages, mais non excluſivement : je veux dire que la même terminaiſon peut ſervir également à d'autres uſages qu'à celui qui lui a fait donner ſa dénomination, ſans qu'on change pour cela cette dénomination. Par exemple, en latin, *dare aliquid alicui*, donner quelque choſe à quelqu'un, *alicui* eſt au *Datif*; ce qui n'empêche pas que, lorſqu'on dit en latin, *rem alicui demere*, *adimere*, *eripere*, *detrahere*, ôter, ravir, enlever quelque choſe à quelqu'un, *alicui* ne ſoit également au *Datif* : de même, ſoit qu'on diſe, *accuſare aliquem*, accuſer quelqu'un, ou *aliquem culpâ liberare*, ou *de re aliquâ purgare*, juſtifier quelqu'un, *aliquem* eſt dit également être à l'*Accuſatif*.

Ainſi, les noms que l'on a donnés à chacun des cas diſtinguent plus tôt la différence de la terminaiſon, qu'ils n'en marquent le ſervice : ce ſervice eſt déterminé plus particulièrement par l'enſemble des mots qui forment la prépoſition.

II°. La diſſertation de la Méthode de P. R. *p*. 475, dit que ces différences d'offices, c'eſt à dire, les expreſſions de ces différentes vûes de l'eſprit peuvent être réduites à ſix en toutes les langues; mais cette obſervation n'eſt pas exacte, & l'on ſent bien que l'auteur de la Méthode de P. R. ne s'exprime ainſi que par préjugé; je veux dire qu'accoutumé dans l'enfance aux ſix cas de la langue latine, il a cru que les autres langues n'en devoient avoir ni plus ni moins que ſix.

Il eſt vrai que les ſix différentes terminaiſons des mots latins, combinées avec des verbes ou avec des prépoſitions, en un mot ajuſtées de la manière qu'il plaît à l'Uſage & à l'analogie de la langue latine, ſuffiſent pour exprimer les différentes vûes de l'eſprit de celui qui ſait s'énoncer en latin; mais je dis que celui qui ſait aſſez bien le grec pour parler ou pour écrire en grec, n'a beſoin que des cinq terminaiſons des noms grecs, diſpoſées ſelon la Syntaxe de la langue grèque : car ce n'eſt que la diſpoſition ou combinaiſon des mots entre eux, ſelon l'Uſage d'une langue, qui fait que celui qui parle excite dans l'eſprit de celui qui l'écoute la penſée qu'il a deſſein d'y faire naître.

Dans telle langue les mots ont plus ou moins de terminaiſons que dans telle autre; l'Uſage de chaque langue ajuſte tout cela, & y règle le ſervice & l'emploi de chaque terminaiſon & de chaque ſigne de rapport entre un mot & un autre mot.

Celui qui veut parler ou écrire en arménien a beſoin de dix terminaiſons des noms arméniens, & trouve que les expreſſions des différentes vûes de l'eſprit peuvent être réduites à dix.

Un Chinois doit connoître la valeur des inflexions des mots de ſa langue, & ſavoir autant qu'il lui eſt poſſible le nombre & l'uſage de ces inflexions, auſſi bien que des autres ſignes de ſa langue.

Enfin ceux qui parlent une langue telle que la nôtre, où les noms ne changent point leur dernière ſyllabe, n'ont beſoin que d'étudier les combinaiſons en vertu deſquelles les mots forment des ſens particuliers dans ces langues, ſans ſe mettre en peine des ſix différences d'office à quoi la Méthode de P. R. dit vainement qu'on peut réduire les expreſſions des différentes vûes de l'eſprit dans toutes les langues.

Dans les verbes hébreux il y a à obſerver, comme dans les noms, les trois genres, le maſculin, le féminin, & le genre commun : en ſorte que l'on connoît, par la terminaiſon du verbe, ſi c'eſt d'un nom maſculin ou d'un féminin que l'on parle.

Verborum hebraïcorum tria ſunt genera, ut in nominibus, maſculinum, femininum, & commune; variè enim pro ratione ac genere perſonarum verba terminantur. Unde per verba facile eſt cognoſcere nominum, à quibus reguntur, genus. Franciſci Maſclef, *Gram. heb. cap. iij. art. 2. pag.* 74.

Ne ſeroit-il pas déraiſonnable d'imaginer une ſorte d'analogie pour trouver quelque choſe de pareil dans les verbes des autres langues?

Il me paroît que l'on tombe dans la même faute, lorſque, pour trouver je ne ſais quelle analogie entre la langue grèque & la langue latine, on croit voir un Ablatif en grec.

Qu'il me ſoit permis d'ajouter encore ici quelques réflexions, qui éclairciront notre queſtion.

En latin l'Accuſatif peut être conſtruit de trois ma-

nières différentes, qui ſont trois différences ſpéciales dans le nom, ſuivant trois ſortes de rapports que les choſes ont les unes avec les autres. *Meth. grèq. ibid. pag.* 474.

1°. L'Accuſatif peut être conſtruit avec un verbe actif : *vidi regem*, j'ai vu le roi.

2°. Il peut être conſtruit avec un infinitif, avec lequel il forme un ſens total équivalent à un nom. *Hominem eſſe ſolum non eſt bonum*; il n'eſt pas bon que l'homme ſoit ſeul. *Regem victoriam retuliſſe, mihi dictum fuit*; le roi avoir remporté la victoire, a été dit à moi : on m'a dit que le roi avoit remporté la victoire.

3°. Enfin un nom ſe met à l'Accuſatif, quand il eſt le complément d'une des trente prépoſitions qui ne ſe conſtruiſent qu'avec l'Accuſatif.

Or que l'Accuſatif marque le terme de l'action que le verbe ſignifie, ou qu'il faſſe un ſens total avec un infinitif, ou enfin qu'il ſoit le complément d'une prépoſition, en eſt-il moins appelé *Accuſatif?*

Il en eſt de même en grec du Génitif, le nom au Génitif détermine un autre nom; mais s'il eſt après une prépoſition, ce qui eſt fort ordinaire en grec, il devient le complément de cette prépoſition. La prépoſition grèque ſuivie d'un nom grec au Génitif, forme un ſens total, un enſemble qui eſt équivalent au ſens d'une prépoſition latine ſuivie de ſon complément à l'Ablatif : dirons-nous pour cela qu'alors le Génitif grec ſoit un Ablatif? La Méthode grèque de P. R. ne le dit pas, & reconnoît toujours le Génitif après les prépoſitions qui ſont ſuivies de ce cas. Il y a en grec quatre prépoſitions qui n'en ont jamais d'autres : εξ, αντὶ, πρὸ, απὸ, n'ont que le Génitif ; c'eſt le premier vers de la règle VI. c. ij. liv. VII. de la Méthode de P. R.

N'eſt-il pas tout ſimple de tenir le même langage à l'égard du *Datif* grec? Ce *Datif* a d'abord, comme en latin, un premier uſage : il marque la perſonne à qui l'on donne, à qui l'on parle, ou par rapport à qui l'action ſe fait ; ou bien il marque la choſe qui eſt le but, la fin, le pourquoi d'une action. Ρ' ἀδια πάντα Θεῶ (*ſupple* ἐισι, *ſunt*) *toutes choſes ſont faciles à Dieu*, Θεῶ eſt au *Datif*, ſelon la Méthode de P. R. mais ſi je dis παρὰ τῶ Θεῶ, *apud Deum*, Θεῶ ſera à l'Ablatif, ſelon la Méthode de P. R. & ce qui fait cette différence de dénomination ſelon P. R. c'eſt uniquement la prépoſition devant le *Datif* : car ſi la même prépoſition étoit ſuivie d'un Génitif ou d'un Accuſatif, tout Port-royal reconnoîtroit alors ce Génitif pour Génitif. παρὰ Θεῶν κάι ἀνθρώπων, *devant les dieux & devant les hommes*, Θεῶν & ἀνθρώπων ce ſont là des Génitifs ſelon P. R. malgré la prépoſition παρὰ. Il en eſt de même de l'Accuſatif παρὰ τοὺς πόδας τῶν ἀποστόλων, *aux pieds des apôtres*, τοὺς πόδας eſt à l'Accuſatif, quoique ce ſoit le complément de la prépoſition παρὰ. Ainſi, je perſiſte à croire, avec Priſcien, que ce mot *Ablatif*, dont l'étymologie eſt toute latine, eſt le nom d'un cas particulier aux latins, *Proprius eſt romanorum*, & qu'il eſt auſſi étranger à la Grammaire grèque, que le mot d'*Aöriſte* le ſeroit à la Grammaire latine.

Que penſeroit-on en effet d'un grammairien latin qui, pour trouver de l'analogie entre la langue grèque & la langue latine, nous diroit que, lorſqu'un prétérit latin répond à un prétérit parfait grec, ce prétérit latin eſt au prétérit; que, ſi *honoravi* répond à τὲτικα, *honoravi* eſt au prétérit ; mais que, ſi *honoravi* répond à ἔτισα, qui eſt un aôriſte premier, alors *honoravi* ſera en latin à l'aoriſte premier : qu'enfin ſi *honoravi* répond à ἔτιον, qui eſt l'aöriſte ſecond, *honoravi* ſera à l'aöriſte ſecond en latin ?

Le *Datif* grec ne devient pas plus Ablatif grec par l'autorité de P. R. que le prétérit latin ne deviendroit aoriſte par l'idée de ce grammairien.

Car enfin un nom à la ſuite d'une prépoſition, n'a d'autre office que de déterminer la prépoſition ſelon la valeur qu'il a, c'eſt à dire, ſelon ce qu'il ſignifie ; en ſorte que la prépoſition ne doit point changer la dénomination de la terminaiſon du nom qui ſuit cette prépoſition ; Génitif, *Datif*, ou Accuſatif, ſelon la deſtination arbitraire que l'Uſage fait alors de la terminaiſon du nom, dans les langues qui ont des cas, car dans celles qui n'en ont point, on ne fait qu'ajouter le nom à la prépoſition, *dans la ville*, *à l'armée* : & l'on ne doit point dire alors que le nom eſt à un tel cas, parce que ces langues n'ont point de cas; elles ont chacune leur manière particulière de marquer les vûes de l'eſprit : mais ces manières ne conſiſtant point dans la déſinence ou terminaiſon des noms, ne doivent point être regardées comme on regarde les cas des grecs & ceux des latins ; c'eſt aux grammairiens qui traitent de ces langues à expliquer les différentes manières en vertu deſquelles les mots combinés font des ſens particuliers dans ces langues.

Il eſt vrai, comme la Méthode grèque l'a remarqué, que dans les langues vulgaires même les grammairiens diſent qu'un nom eſt au Nominatif, ou au Génitif, ou a quelque autre cas ; mais ils ne parlent ainſi, que parce qu'ils ont l'imagination accoutumée dès l'enfance à la pratique de la langue latine : ainſi, comme, lorſqu'on dit en latin *pietas reginæ*, on a appris que *reginæ* étoit au Génitif ; on croit par imitation & par habitude que, lorſqu'en françois on dit *la piété de la reine*, *de la reine* eſt auſſi un Génitif.

Mais c'eſt abuſer de l'analogie & n'en pas connoître le véritable uſage, que de tirer de pareilles inductions : c'eſt ce qui a ſéduit nos grammairiens & leur a fait donner ſix cas & cinq déclinaiſons à notre langue, qui n'a ni cas ni déclinaiſons. De ce que Pierre a une maiſon, s'enſuit-il que Paul en ait une auſſi ? Je dois conſidérer à part le bien de Pierre, & à part celui de Paul.

Ainſi, le grammairien philoſophe doit raiſonner de la langue particulière dont il traite, relativement à ce que cette langue eſt en elle-même, & non par rapport à une autre langue. Il n'y a que certaines analogies qui conviennent à toutes les langues,

comme il n'y a que certaines propriétés de l'humanité qui conviennent également à Pierre, à Paul, & à tous les autres hommes.

Encore un coup, en chaque langue particulière les différentes vûes de l'esprit sont désignées de la manière qu'il plaît à l'Usage de chaque langue de les désigner.

En françois si nous voulons faire connoître qu'un nom est le terme ou l'objet de l'action ou du sentiment que le verbe actif signifie, nous plaçons simplement ce nom après le verbe, *aimer Dieu*, *craindre les hommes*, *j'ai vu le roi & la reine*.

Les espagnols, comme on l'a déja observé, mettent en ces occasions la préposition *à* entre le verbe & le nom, *amar à Dios*, *temer à los hombres ; he visto al rey y à la reyna*.

Dans les langues qui ont des cas, on donne alors au nom une terminaison particulière qu'on appelle *Accusatif*, pour la distinguer des autres terminaisons. *Amare patrem*, pourquoi dit-on que *patrem* est à l'Accusatif? c'est parce qu'il a la terminaison qu'on appelle *Accusatif* dans les rudiments latins.

Mais si, selon l'usage de la langue latine, nous mettons ce mot *patrem* après certaines prépositions, *propter patrem*, *adversùs patrem*, &c. ce mot *patrem* sera-t-il également à l'Accusatif? oui sans doute, puisqu'il conserve la même terminaison. Quoi, il ne deviendra pas alors un Ablatif? nullement. Il est cependant le cas d'une préposition? j'en conviens; mais ce n'est pas de la position du nom après la préposition ou après le verbe que se tirent les dénominations des cas.

Quand on demande en quel cas faut-il mettre un nom après un tel verbe ou une telle préposition, on veut dire seulement: *de toutes* les terminaisons d'un tel nom, quelle est celle qu'il faut lui donner après ce verbe ou après cette préposition, suivant l'Usage de la langue dans laquelle on parle?

Si nous disons *pro patre*, alors *patre* sera à l'Ablatif, c'est à dire, que ce mot aura la terminaison particulière que les rudiments latins nomment *Ablatif*.

Pourquoi ne pas raisonner de la même manière à l'égard du grec? pourquoi imaginer dans cette langue un plus grand nombre de cas qu'elle n'a de terminaisons différentes dans ses noms selon les paradigmes de ses rudiments?

L'Ablatif, comme nous l'avons déja remarqué, est un cas particulier à la langue latine; pourquoi en transporter le nom au *Datif* de la langue grèque, quand ce *Datif* est précédé d'une préposition? ou pourquoi ne pas donner également le nom d'Ablatif au Génitif ou à l'Accusatif grec, quand ils sont également à la suite d'une préposition, qu'ils déterminent de la même manière que le *Datif* détermine celle qui le précède?

Transportons-nous en esprit au milieu d'Athènes dans le temps que la langue grèque, qui n'est plus aujourdhui que dans les livres, étoit encore une langue vivante. Un athénien qui ignore la langue & la Grammaire latine, conversant avec nous, commence un discours par ces mots : *παρὰ τοῖς ἐμφυλίοις πολεμοῖς*, c'est à dire, *dans les guerres civiles*.

Nous interrompons l'athénien, & nous lui demandons en quel cas sont ces trois mots, *τοῖς ἐμφυλίοις πολεμοῖς*. Ils sont au *Datif*, nous répond-il : Au *Datif*! vous vous trompez, répliquons-nous; vous n'avez donc pas lu la belle dissertation de la Méthode de P. R ? ils sont à l'Ablatif à cause de la préposition *παρὰ*, ce qui rend votre langue plus analogue à la langue latine.

L'athénien nous réplique qu'il sait sa langue ; que la préposition *παρὰ* se joint à trois cas, au Génitif, au *Datif*, ou enfin à l'Accusatif; qu'il n'en veut pas savoir davantage ; qu'il ne connoît pas notre Ablatif, & qu'il se met fort peu en peine que sa langue ait de l'analogie avec la langue latine : c'est plus tôt aux latins, ajoûte-t-il, à chercher à faire honneur à leur langue, en découvrant dans le latin quelques façons de parler imitées du grec.

En un mot, dans les langues qui ont des cas, ce n'est que par rapport à la terminaison que l'on dit d'un nom qu'il est à un tel cas plus tôt qu'à un autre. Il est indifférent que ce cas soit précédé d'un verbe, d'une préposition, ou de quelque autre mot. Le cas conserve toujours la même dénomination, tant qu'il garde la même terminaison.

Nous avons observé plus haut qu'il y a un grand nombre d'exemples en latin, où le *Datif* est mis pour l'Ablatif, sans que, pour cela, ce *Datif* soit moins un *Datif*, ni qu'on dise qu'alors il devienne Ablatif; *Frater amate mihi*, pour *à me*.

Nous avons en françois dans les verbes deux prétérits qui répondent à un même prétérit latin : *j'ai lu* ou *je lus*, *legi ; j'ai écrit* ou *j'écrivis*, *scripsi*.

Supposons pour un moment que la langue françoise fût la langue ancienne, & que la langue latine fût la moderne; l'auteur de la Méthode de P. R. nous diroit-il que, quoique *legi*, quand il signifie *je lus*, ait la même terminaison qu'il a lorsqu'il signifie *j'ai lu*, ce n'est pourtant pas le même temps ; que ce sont deux temps qu'il faut bien distinguer ; & qu'en admettant une distinction entre ce même mot, on fait voir un rapport merveilleux entre la langue françoise & la langue latine?

Mais de pareilles analogies, d'une langue à une autre, ne sont pas justes : chaque langue a sa manière particulière, qu'il ne faut point transporter de l'une à l'autre.

La Méthode de P. R. oppose qu'en latin l'Ablatif de la seconde déclinaison est toujours semblable au *Datif*, que cependant on donne le nom d'Ablatif à cette terminaison, lorsqu'elle est précédée d'une préposition. Elle ajoûte qu'en parlant d'un nom indéclinable qui se trouve dans quelque phrase, on dit qu'il est ou au Génitif ou au *Datif*, *&c.* Je réponds que voilà l'occasion de raisonner par analogie, parce qu'il s'agit de la même

langue ; qu'ainſi, puiſqu'on dit en latin à l'Ablatif *à patre*, *pro patre*, *&c.* & qu'alors *patre*, *fructu*, *die*, *&c.* ſont à l'Ablatif, *domino*, étant conſidéré ſous le même point de vûe, dans la même langue, doit être regardé par analogie comme étant un Ablatif.

A l'égard des noms indéclinables, il eſt évident que ce n'eſt encore que par analogie que l'on dit qu'ils ſont à un tel cas : ce qui ne veut dire autre choſe, ſi ce n'eſt que, ſi ce nom n'étoit pas indéclinable, on lui donneroit telle ou telle terminaiſon, parce que les mots déclinables ont cette terminaiſon dans cette langue ; au lieu qu'on ne ſauroit parler ainſi dans une langue où cette terminaiſon n'eſt pas connue, & où il n'y a aucun nom particulier pour la déſigner.

Pour ce qui eſt des paſſages de Cicéron où cet auteur après une prépoſition latine met, à la vérité, le nom grec avec la terminaiſon du *Datif*, il ne pouvoit pas faire autrement ; mais il donne la terminaiſon de l'Ablatif latin à l'Adjectif latin qu'il joint à ce nom grec : ce qui ſeroit un ſolécîſme, dit la Méthode de P. R. *ſi le nom grec n'étoit pas auſſi à l'Ablatif.*

Je réponds que Cicéron a parlé ſelon l'analogie de ſa langue, ce qui ne peut pas donner un Ablatif à la langue grèque. Quand on emploie dans ſa propre langue quelque mot d'une langue étrangère, chacun le conſtruit ſelon l'analogie de la langue qu'il parle, ſans qu'on en puiſſe raiſonnablement rien inférer par rapport à l'état de ce nom dans la langue d'où il eſt tiré. C'eſt ainſi que nous dirions qu'*Annibal défia vainement Fabius au combat*, ou que *Sylla contraignit Marius de prendre la fuite*, ſans qu'on en pût conclure que *Fabius* ni que *Marius* fuſſent à l'Accuſatif en latin, ou que nous euſſions fait un ſolécîſme pour n'avoir pas dit *Fabium* après *défia*, ni *Marium* après *contraignit.*

Enfin à l'égard de ce que prétend la Méthode de P. R. que les grecs, dans des temps dont il ne reſte aucun monument, ont eu un Ablatif, & que c'eſt de là qu'eſt venu l'Ablatif latin ; le docte Périzonius ſoutient que cette ſuppoſition eſt ſans fondement, & que les deux ou trois mots que la méthode de P. R. allègue pour la prouver ſont de véritables adverbes, bien loin d'être des noms à l'Ablatif. Enfin ce ſavant grammairien compare l'idée de ceux qui croient voir un Ablatif dans la langue grèque, à l'imagination de certains grammairiens anciens, qui admettoient un ſeptième & même un huitième cas dans les déclinaiſons latines.

Sed etiam eſt ineptia horum grammaticorum fingentium inter græcos ſexti caſûs vim quandam, quæ aliorum, in latio nobis obtrudentium ſeptimum & octavum. Illa οὐρανόθεν, &c. *ſunt adverbia, locum unde quid venit aut proficiſcitur denotantia, quibus aliquando, per pleonaſmum, præpoſitio* ἐξ, *quæ idem fermè notat, à poëtis præmittitur.* (Jacobus Perizonius, *notâ quartâ in cap. vj. libri primi Miner. Sanctii.*)

Mais n'ai-je pas lieu de craindre qu'on ne trouve que je me ſuis trop étendu ſur un point qui au fond n'intéreſſe qu'un petit nombre de perſonnes ?

C'eſt l'autorité que la Méthode de P. R. s'eſt acquiſe, & qu'on m'a oppoſée, qui m'a porté à traiter cette queſtion avec quelque étendue ; & il me ſemble que les raiſons que j'ai alléguées doivent l'emporter ſur cette autorité : d'ailleurs je me flatte que je trouverai grâce auprès des perſonnes qui connoiſſent le prix de l'exactitude dans le langage de la Grammaire, & de quelle importance il eſt d'accoutumer de bonne heure, à cette juſteſſe, les jeunes gens auxquels on enſeigne les premiers éléments des Lettres.

Je perſiſte donc à croire qu'on ne doit point reconnoître d'Ablatif dans la langue grèque, & je me réduis à obſerver que la prépoſition ne change point la dénomination du cas qui la détermine, & qu'en grec le nom qui ſuit une prépoſition eſt mis ou au Génitif, ou au *Datif*, ou enfin à l'Accuſatif, ſans que pour cela il y ait rien à changer dans la dénomination de ces cas.

Enfin j'oppoſe Port-royal à Port-royal, & je dis des cas, ce qu'ils diſent des modes des verbes. *En grec*, dit la Grammaire générale, chap. xvj. *il y a des inflexions particulières qui ont donné lieu aux grammairiens de les ranger ſous un mode particulier, qu'ils appellent* Optatif ; *mais en latin comme les mêmes inflexions ſervent pour le Subjonctif & pour l'Optatif, on a fort bien fait de retrancher l'Optatif des conjugaiſons latines, puiſque ce n'eſt pas ſeulement la manière de ſignifier, mais les différentes inflexions qui doivent faire les modes des verbes.* J'en dis autant des cas des noms ; ce n'eſt pas la différente manière de ſignifier qui fait les cas, c'eſt la différence des terminaiſons. (*M.* du *Marsais.*)

DATISME, ſ. m. *Littérature.* Manière de parler ennuyeuſe dans laquelle on entaſſe pluſieurs ſynonymes pour exprimer une même choſe. On prétend que c'étoit chez les grecs un proverbe auquel avoit donné lieu Datis, ſatrape de Darius fils d'Hyſtaſpes & gouverneur d'Ionie, qui, affectant de parler grec, rempliſſoit ſon diſcours de ſynonymes pour le rendre, ſelon lui, plus énergique. Ainſi, il diſoit, ἥδομαι, καὶ τέρπομαι, καὶ χαίρομαι ; *delector*, *gaudeo*, *lætor* ; je ſuis bien aiſe, je me réjouis, je ſuis ravi. Encore joignoit-il à la répétition ennuyeuſe le barbariſme χαίρομαι au lieu de χαίρω : ce qui fit que les grecs appelèrent *Datiſme* la ſotte imitation du langage de Datis. Ariſtophane en fait mention dans ſa comédie de la Paix, & appelle ce jargon *la Muſique de Datis*, Δατίδος μέλος. (*L'abbé Mallet.*)

DÉBRIS, DÉCOMBRES, RUINES. *Syn.* Ces trois mots ſignifient en général les reſtes diſperſés

perites (*a*) d'une chose détruite ; avec cette différence, que les deux derniers ne s'appliquent qu'aux édifices, & que le troisième suppose même que l'édifice ou les édifices détruits soient considérables. On dit, Les *Débris* d'un vaisseau, les *Décombres* d'un bâtiment, les *Ruines* d'un palais ou d'une ville.

Décombres ne se dit jamais qu'au propre : *Débris* & *Ruines* se disent souvent au figuré ; mais *Ruine*, en ce cas, s'emploie plus souvent au singulier qu'au plurier. Ainsi, l'on dit, Les *Débris* d'une fortune brillante ; La *Ruine* d'un particulier, de l'État, de la Religion, du Commerce : on dit aussi quelquefois, en parlant de la vieillesse d'une femme qui a été belle, que son visage offre encore de belles *ruines*. (*M. d'Alembert.*)

DÉCADENCE, RUINE. *Synonymes.*

Ces deux mots diffèrent en ce que le premier prépare le second, qui en est ordinairement l'effet. Exemple : La *Décadence* de l'Empire romain depuis Théodose, annonçoit sa *Ruine* totale.

On dit aussi des arts, qu'ils tombent en *Décadence* ; & d'une maison, qu'elle tombe en *Ruine*. (*M. d'Alembert.*)

DÉCENCE, s. f. (*Rhet.*) C'est l'accord de la contenance, des gestes, & de la voix de l'orateur avec la nature de son discours, dans le genre tempéré : ce n'est que dans ce genre qu'il est question d'un tel accord ; car dans le pathétique, la véhémence des passions anime l'orateur, & l'accord le plus parfait n'est pas *Décence*, c'est impulsion naturelle.

Dans un discours sérieux, la *Décence* consiste en un maintien grave & posé, des gestes mesurés, une voix mâle, une prononciation un peu lente ; la tête est droite, & les sourcils légèrement abaissés : si le sujet du discours est agréable & d'une gaieté modérée, la contenance est plus riante, les mouvements plus gracieux & plus aisés, la tête un peu plus relevée, le regard plus gai & plus ouvert, & la voix plus claire. En général, un maintien modeste, des mouvements modérés, & une voix mesurée, sont les parties essencielles de la *Décence* oratoire ; tout ce qui est outré ou véhément lui répugne ; c'est une grandeur tranquille, qui, sans distraire ni troubler l'auditeur, fixe toute son attention sur le sujet principal du discours.

L'assûrance est un des principaux moyens qui donnent à l'orateur cette dignité *décente*, dont le pouvoir est si efficace sur l'esprit de l'auditoire. L'orateur qui sait qu'il a bien médité sa matière, & que son discours est composé avec tout le soin possible, parle avec plus de confiance ; il ne fait point d'efforts pénibles ; la sérénité règne dans son ame & la *Décence* en résulte. Mais quand l'orateur se défie de la force de ses arguments, il tâche d'y suppléer par la manière de les proposer ; c'est de la voix & du geste qu'il attend le plus grand effet, & pour l'obtenir il manque à la *Décence*.

Que l'orateur se persuade bien, que l'essenciel d'un discours consiste dans les choses, & que la manière de les proposer peut simplement leur donner un nouveau degré de force, mais jamais suppléer à leur défaut. Qu'il s'épargne donc des efforts inutiles pour donner, par sa déclamation, de l'énergie à des paroles qui n'en ont point : cette ressource convient à la Pantomime, qui n'en a point d'autre ; chez l'orateur elle ne doit servir qu'à appuyer la force réelle du discours.

L'orateur *décent* ne cherche point à paroître ni à se faire admirer ; il veut que l'auditoire s'occupe de son discours, & non de sa personne. Modeste sans timidité, il se permet une honnête confiance ; il considère ses auditeurs, non comme des juges inexorables qui le condanneront sans l'entendre, mais comme une assemblée respectable de personnes éclairées. (*M. Sulzer.*)

* DÉCENCE, DIGNITÉ, GRAVITÉ. *Syn.*

(¶ Ces trois termes désignent également les égards qui règlent la conduite & déterminent le maintien.) (*M. Beauzée.*)

Ils diffèrent entre eux, en ce que la *Décence* renferme les égards que l'on doit au Public ; la *Dignité*, ceux qu'on doit à sa place ; & la *Gravité*, ceux qu'on se doit à soi-même. (*M. d'Alembert.*)

DÉCHIFFRER. v. act. *Art de l'Écriture.* C'est l'art d'expliquer un chiffre, c'est à dire, de deviner le sens d'un discours écrit en caractères différents des caractères ordinaires. *Voyez* Chiffre. Il y a apparence que cette dénomination vient de ce que ceux qui ont cherché les premiers, du moins parmi nous, à écrire en chiffres, se sont servis des chiffres de l'Arithmétique ; & de ce que ces chiffres sont ordinairement employés pour cela, étant d'un côté des caractères très-connus, & de l'autre étant très-différents des caractères ordinaires de l'alphabet. Les grecs, dont les chiffres arithmétiques n'étoient autre chose que les lettres de leur alphabet, n'auroient pas pu se servir commodément de cette méthode : aussi en avoient-ils d'autres ; par exemple, les scytales des lacédémoniens, dont il est parlé à l'article Chiffre. *Voyez* Plutarque *dans la vie de Lysandre.* J'observerai seulement que cette espèce de chiffre ne devoit pas être fort difficile à deviner : car 1°. il étoit aisé de voir, en tâtonnant un peu, quelle étoit la ligne qui devoit se joindre par le sens à la ligne d'en bas du papier : 2°. cette seconde ligne connue, tout le reste étoit aisé à trouver ; car supposons que cette seconde ligne, suite immédiate de la première dans le sens, fût, par exemple, la cinquième, il n'y avoit qu'à aller de là à la neuvième, à la treizième

(*a*) Il me semble que l'idée de dispersion est de trop dans cette définition : les *Débris* d'un vaisseau, les *Décombres* d'un bâtiment, les *Ruines* d'un palais, peuvent être rassemblés sans changer de nom. (*M. Beauzée.*)

dix-ſeptième, *&c.* & ainſi de ſuite juſqu'au haut du papier, & on trouveroit toute la première ligne du rouleau : 3°. enſuite on n'avoit qu'à reprendre la ſeconde ligne d'en bas, puis la ſixieme, la dixième, la quatorzième, *&c.* & ainſi de ſuite. Tout cela eſt aiſé à voir, en conſidérant qu'une ligne écrite ſur le rouleau, devoit être formée par des lignes partielles également diſtantes les unes des autres.

Pluſieurs auteurs ont écrit ſur l'art de *déchiffrer*: nous n'entrerons point ici dans ce détail immenſe, qui nous meneroit trop loin; mais pour l'utilité de nos lecteurs, nous allons donner l'extrait raiſonné d'un petit ouvrage de M. s'Graveſande ſur ce ſujet, qui ſe trouve dans le *chap. xxxv.* de la ſeconde partie de ſon *Introductio ad Philoſophiam*, c'eſt à dire, de la Logique; *Leyde*, 1737, *ſeconde édition.*

M. s'Graveſande, après avoir donné les règles générales de la méthode analytique, & de la manière de faire uſage des hypothèſes, applique avec beaucoup de clarté ces règles à l'art de *déchiffrer*, dans lequel elles ſont en effet d'un grand uſage.

La première règle qu'il preſcrit, eſt de faire un catalogue des caractères qui compoſent le chiffre, & de marquer combien chacun eſt répété de fois. Il avoue que cela n'eſt pas toujours utile; mais il ſuffit que cela puiſſe l'être. En effet, ſi, par exemple, chaque lettre étoit exprimée par un ſeul chiffre, & que le diſcours fût en françois, ce catalogue ſerviroit à trouver 1°. les *e* par le chiffre qui ſe trouveroit le plus ſouvent; car l'*e* eſt la lettre la plus fréquente en françois: 2°. les voyelles par les autres chiffres les plus fréquents: 3°. les *t* & les *q*, à cauſe de la fréquence des *&* & des *qui*, *que*, ſurtout dans un diſcours un peu long: 4°. les *s*, à cauſe de la terminaiſon de tous les pluriels par cette lettre, *&c.* & ainſi de ſuite. *Voyez à l'art.* CARACTÈRE, les proportions approchées du nombre des lettres dans le françois, trouvées par l'expérience.

Pour pouvoir déchiffrer, il faut d'abord connoître la langue: Viète, il eſt vrai, a prétendu pouvoir s'en paſſer; mais cela paroît bien difficile, pour ne pas dire impoſſible.

Il faut que la plupart des caractères ſe trouvent plus d'une fois dans le chiffre, au moins ſi l'écrit eſt un peu long, & ſi une même lettre eſt déſignée par des caractères différents.

A

Exemple d'un chiffre en latin : *a b c d e f*

B *C*

g h i k f : l m k g n e k d g e i h e k f : b c e e f

D *E F*

i c l a h f c g f g o i n e b h f b h i c e i k f :

G *H* *I*

f m f p i m f h i a b c q i b c b i e i e a c

K *L* *M*

g b f b c b g p i g b g r b k d g h i k f : s m k h i t f m.

Les barres, les lettres majuſcules *A*, *B*, *&c.* & les : ou *comma* qu'on voit ici, ne ſont pas du chiffre; M. s'Graveſande les a ajoutées pour un objet qu'on verra plus bas.

Dans ce chiffre on a,

14 *f*	10 *g*	5 *m*	2 *n*	1 *r*
14 *i*	9 *c*	4 *a*	2 *p*	1 *s*
12 *b*	8 *h*	3 *d*	1 *o*	1 *t*
11 *e*	8 *k*	2 *l*	1 *q*	

Ainſi, il y a en tout 19 caractères, dont 5 ſeulement une fois.

Maintenant je vois d'abord que *g h i k f* ſe trouve en deux endroits, *B*, *M*; que *i k f*, ſe trouve en *F*; enfin que *h e k f* (*C*), *h i k f* (*B*, *M*), ont du rapport entre eux.

D'où je conclus qu'il eſt probable que ce ſont là des fins de mots, ce que j'indique par les : ou *comma*.

Dans le latin il eſt ordinaire de trouver des mots où des quatre dernières lettres les ſeules antépénultièmes different, leſquelles en ce cas ſont ordinairement des voyelles, comme dans *amant*, *legunt*, *docent*, &c. Donc *i*, *e* ſont probablement des voyelles.

Puiſque *f m f* (voyez G) eſt le commencement d'un mot: donc *m* ou *f* eſt voyelle; car un mot n'a jamais trois conſonnes de ſuite, dont deux ſoient la même: & il eſt probable que c'eſt *f*, parce que *f* ſe trouve quatorze fois, & *m* ſeulement cinq: donc *m* eſt conſonne.

De là allant à *K* ou *g b f b c b g*, on voit que, puiſque *f* eſt voyelle, *b* ſera conſonne dans *b f b*, par les mêmes raiſons que ci-deſſus: donc *c* ſera voyelle à cauſe de *b c b*.

Dans *L* ou *g b g r b*, *b* eſt conſonne; *r* ſera conſonne, parce qu'il n'y a qu'une *r* dans tout l'écrit: donc *g* eſt voyelle.

Dans *D* ou *f c g f g*, il y auroit donc un mot ou une partie de mot de cinq voyelles; mais cela ne ſe peut pas, il n'y a point de mot en latin de cette eſpèce: donc on s'eſt trompé en prenant *f*, *c*, *g*, pour voyelles: donc ce n'eſt pas *f*, mais *m* qui eſt voyelle, & *f* conſonne: donc *b* eſt voyelle (*voyez K*). Dans cet endroit *K*, on a la voyelle *b* trois fois, ſéparée ſeulement par une lettre; or on trouve dans le latin des mots analogues à cela, *edere*, *legere*, *emere*, *amara*, *ſi tibi*, &c. & comme c'eſt la voyelle *e* qui eſt le plus fréquemment dans ce cas, j'en conclus que *b* eſt *e* probablement, & que *c* eſt probablement *r*.

e r e

J'écris donc *I* ou *q i b c b i e i c*, & je ſais que *i*, *e*, ſont des voyelles, comme on l'a trouvé déja; or cela ne peut être ici, à moins qu'ils ne repréſentent en même temps les conſonnes *j* ou *v*. En mettant *v* on trouve *revivi*: donc *i* eſt *v*: donc *e* eſt *i*.

u e r u e r e v i v i

J'écris enſuite *i a b c q i b c b i e i e a c*, & je lis *uterque revivit*, les lettres manquantes étant faciles à ſuppléer. Donc *a* eſt *t*, & *q* eſt *q*.

e u r i u

Enſuite dans *E F*, ou *h f b h i c e i k f*, je lis aiſément *eſuriunt* : donc *h* eſt *s*, *k* eſt *n*, & *f* eſt *t*. Mais on a vu ci-deſſus que *a* eſt *t* : lequel eſt le plus probable? La probabilité eſt pour *f*; car *f* ſe trouve plus ſouvent que *a*, & *t* eſt très-fréquent dans le latin : donc il faudra chercher de nouveau *a* & *q*, qu'on a cru trouver ci-deſſus.

On a vu que *m* eſt voyelle, & on a déja trouvé *e*, *i*, *u* : donc *m* eſt *a* ou *o* : donc dans *G*, *H* on a

t o t　　*u o t ſ u*
ou *t a t*　　*u a t ſ u*
f m f　*p*　*i m f h i*

Il eſt aisé de voir que c'eſt le premier qu'il faut choiſir, & qu'on doit écrire *tot quot ſunt* : donc *m* eſt *o*, & *p* eſt *q*. De plus, à l'endroit où nous avions lû mal à propos *uterque revivit*, on aura *tot quot ſu er uere vivi*; & on voit que le mot tronqué eſt *ſuperſuere* : donc *a* eſt *p* & *q* eſt *f*.

Les premières lettres du chiffre donneront donc *per it ſunt*; d'où l'on voit qu'il faut lire *perdita ſunt* : donc *d* eſt *d*, & *g* eſt *a*.

On aura par ce moyen preſque toutes les lettres du chiffre; il ſera facile de ſuppléer celles qui manquent, de corriger même les fautes qui ſe ſont gliſſées en quelques endroits du chiffre, & on lira, *Perdita ſunt bona : Mindarus interiit : Urbs ſtrata humi eſt : Eſuriunt tot quot ſuperſuere vivi : Præterea quæ agenda ſunt conſulito.*

Dans les lettres de Wallis, *tome III.* de ſes ouvrages, on trouve des chiffres expliqués, mais ſans que la méthode y ſoit jointe : celle que nous donnons ici, pourra ſervir dans pluſieurs cas; mais il y a toujours bien des chiffres qui ſe refuſeront à quelque méthode que ce puiſſe être. *Voyez* CHIFFRE.

On peut rapporter à l'art de *déchiffrer* la découverte des notes de Tyron par M. l'abbé Carpentier (*voyez* NOTES DE TYRON); & celle des caractères palmyréniens, récemment faite par M. l'abbé Barthelemy, de l'académie des Belles-Lettres. *Voyez* PALMYRE. (*M.* D'*ALEMBERT.*)

DÉCIDER, JUGER. *Synonymes.*

Ces mots déſignent en général l'action de prendre ſon parti ſur une opinion douteuſe ou réputée telle. Voici les nuances qui les diſtinguent.

On *décide* une conteſtation & une queſtion; on *juge* une perſonne & un ouvrage. Les particuliers & les arbitres *décident*; les corps & les magiſtrats *jugent*. On *décide* quelqu'un à prendre un parti; on *juge* qu'il en prendra un.

Décider diffère auſſi de *Juger*, en ce que ce dernier déſigne ſimplement l'action de l'eſprit, qui prend ſon parti ſur une choſe après l'avoir examinée, & qui prend ce parti pour lui ſeul, ſouvent même ſans le communiquer aux autres; au lieu que *Décider* ſuppoſe un avis prononcé, ſouvent même ſans examen. On peut dire en ce ſens, que les journaliſtes *décident*, & que les connoiſſeurs *jugent*. (*M.* D'*ALEMBERT.*)

(N.) DÉCISION, RÉSOLUTION. *Synonymes.*

La *Déciſion* eſt un acte de l'eſprit, & ſuppoſe l'examen. La *Réſolution* eſt un acte de la volonté, & ſuppoſe la délibération. La première attaque le doute, & fait qu'on ſe déclare. La ſeconde attaque l'incertitude, & fait qu'on ſe détermine.

Nos *Déciſions* doivent être juſtes, pour éviter le repentir. Nos *Réſolutions* doivent être fermes, pour éviter les variations.

Rien de plus déſagréable pour ſoi-même & pour les autres que d'être toujours *indécis* dans les affaires, & *irréſolu* dans les démarches.

On a ſouvent plus d'embarras & de peine à *décider* ſur le rang & ſur la prééminence, que ſur les intérêts ſolides & réels. Il n'eſt point de *Reſolutions* plus foibles, que celles que prennent au confeſſional & au lit le pécheur & le malade; l'occaſion & la ſanté rétabliſſent bientôt la première manière de vivre.

Il ſemble que la *Réſolution* emporte la *Déciſion*, & que celle-ci puiſſe être abandonnée de l'autre; puiſqu'il arrive quelquefois qu'on n'eſt pas encore *réſolu* à entreprendre une choſe pour laquelle on a déja *décidé*; la crainte, la timidité, ou quelque autre motif, s'oppoſant à l'exécution de l'arrêt prononcé.

Il eſt rare que les *Déciſions* ayent chez les femmes d'autre fondement que l'imagination & le cœur. En vain les hommes prennent des *Réſolutions*; le goût & l'habitude triomphent toujours de leur raiſon.

En fait de ſcience, on dit : La *Déciſion* d'une queſtion, & la *Réſolution* d'une difficulté.

C'eſt ordinairement où l'on *décide* le plus, qu'on prouve le moins. Quoiqu'on réponde dans les écoles à toutes les difficultés, on y en *réſout* très-peu. (*L'abbé* GIRARD.)

DÉCLAMATEUR. ſ. m. On donne ce nom à tout orateur bourſouflé, emphatique, foible de penſée, & bruyant d'expreſſion. L'Éloquence ſera néceſſairement foible ou déclamatoire, toutes les fois que le ton ne ſera pas convenable à la choſe. (*M.* DIDEROT.)

* DÉCLAMATION. ſ. f. (*Éloquence.*) C'eſt l'art de rendre le diſcours. *Chaque mouvement de l'ame*, dit Cicéron, *a ſon expreſſion naturelle dans les traits du viſage, dans le geſte, & dans la voix.*

Ces ſignes nous ſont communs avec d'autres animaux : ils ont même été le ſeul langage de l'homme, avant qu'il eût attaché ſes idées à des ſons articulés, & il y revient encore dès que la parole lui manque ou ne peut lui ſuffire, comme on le voit dans les muets, dans les enfants, dans ceux qui parlent difficilement une langue, ou dont l'imagination vive ou l'impatiente ſenſibilité répugnent à la lenteur des tours & à la foibleſſe des termes. De ces ſignes naturels réduits en règle, on a compoſé l'art de la *Déclamation.*

(¶ Dans l'article DÉCENCE (*Rhétor.*) il eſt dit, que la *decence* de la *Déclamation* oratoire n'a lieu

que dans le genre tempéré, & que *dans le genre pathétique l'accord le plus parfait* de l'action avec la parole *est l'impulsion & non pas la décence*. Cependant le célèbre comédien Roscius disoit, en parlant de la *Déclamation* tragique, *Caput artis decere ;* & il ajoutoit que cela seul ne pouvoit s'enseigner ; *& tamen unum id esse quod tradi arte non possit*. I. De or. *xxjx*. 132.

Dans le même article il est dit, *que l'essenciel du discours consiste dans les choses*, & que l'orateur feroit d'inutiles efforts pour donner par sa *Déclamation* de l'énergie à des paroles qui n'en ont point. Cependant Démosthène, interrogé sur les parties essencielles à l'orateur, disoit que la première étoit l'action, la seconde l'action, la troisiéme l'action ; & Cicéron confirme, en la citant, cette réponse de Démosthène.

Dans cet article, il est dit encore que, lorsque l'orateur attend le plus grand effet *de la voix & du geste, pour l'obtenir, il manque à la décence*. Mais Cicéron, plus scrupuleux sur la *décence* qu'orateur ne le fut jamais, ne laissoit pas de reconnoitre que sans l'action le plus gaand orateur n'étoit compté pour rien, & qu'avec elle un orateur médiocre étoit souvent mis au dessus des hommes les plus éloquents : *Actio in dicendo una dominatur : sine hac summus orator esse in numero nullo potest ; mediocris, hac instructus, summos sæpe superare*. (III. De orat. *lvj*. 213.) Et ce n'est pas seulement l'opinion de l'un de ses interlocuteurs, c'est la sienne; car il répète, en parlant lui-même à Brutus : *Ut jam non sine causâ Demosthenes tribuerit, & primas, & secundas, & tertias partes actioni. Si enim Eloquentia nulla sine hac, hæc autem, sine Eloquentiâ, tanta est ; certè plurimum in dicendo potest*. Orat. *xvij*. 56.

L'auteur de l'article a fait consister la *décence* dans un maintien tranquile & composé. Mais s'il avoit fréquenté le théâtre, il auroit vu que, dans les passions les plus violentes, l'action, la déclamation, le geste, l'accent de la voix, l'expression du visage ont leur mesure, leur choix, leur accord, leur *décence :* Phèdre dans son délire, Hermione dans ses emportements, Camille dans ses imprécations, Clytemnestre & Mérope dans leur douleur & leur effroi, Oreste même dans ses fureurs, observent la *décence ;* & il n'y a rien dans leur action, dans l'altération des traits de leur visage, dans les accents de leur voix, qui démente la dignité, les bienséances de leur état. Or être noblement & décemment égaré, furieux, désespéré, c'est là le difficile ; & c'est là ce que Roscius appeloit le point capital de la *Déclamation* théâtrale : *Caput artis*.

Combien cette règle n'est-elle pas plus rigoureuse encore & plus indispensable à l'égard de l'art oratoire ? aussi est il prescrit à l'orateur de ne rien dire qu'avec *décence* lors même qu'il veut émouvoir : *Nihil nisi ita ut deceat, & uti omnes moveat ita delectet*. De or. l. I.

Quant aux convenances de l'action, elles sont les mêmes que celles du langage. Il est certain que si une action véhémente est déplacée, elle est, non seulement inutile, mais ridicule : il faut donc qu'elle soit d'accord avec le sentiment qui doit animer l'orateur. Mais le sentiment, la passion, le mouvement de l'ame a deux expressions, l'une celle de la parole, & l'autre celle de l'action. Or il arrive très-souvent que l'expression de la parole est foible, & celle de l'action pleine de force & de chaleur ; en sorte que lorsqu'on vient à lire ce dont on a été violemment ému, on a peine à le reconnoître, parce que l'action n'y est plus. Le Théâtre, la Chaire, le Barreau, nous en fournissent mille exemples.

C'est ce que Cicéron, & avant lui Démosthène, avoit observé. Crassus, dans le dialogue de Cicéron sur l'orateur, rappelle le pathétique de C. Gracchus, lorsqu'après que son frère eut été massacré, il disoit, en parlant au peuple, *Quo me miser conferam ? quo me vertam ? In capitolium ne ? at fratris sanguine redundat. An domum ? matrem ut miseram lamentantemque videam & abjectam ?* Il dit ces paroles, ajoûte Crassus, avec des yeux, une voix, un geste si touchants, que ses ennemis ne pouvoient retenir leurs larmes ; & il demande pourquoi les orateurs, qui sont les acteurs de la vérité même, ont abandonné ces moyens aux histrions, qui n'en sont que les imitateurs. La vérité, sans doute, ajoûte-t-il, l'emporte sur l'imitation ; & si elle savoit, pour se suffire, profiter de ses avantages, on n'auroit plus besoin de l'art. Mais parce que l'émotion de l'ame, lorsqu'elle est violente, nuit à l'action qui la doit exprimer, par le trouble qu'elle y répand ; il faut de l'art pour démêler tous ces traits, qui dans la nature sont obscurcis & confondus, & pour n'en prendre que ce qu'il y a de plus saillant & de plus sensible. Il observe que chaque mouvement de l'ame a une physionomie, un son de voix, un geste qui lui est propre ; & que dans l'homme l'attitude, les mouvements du corps, les traits de la figure, l'organe de la voix, sont comme les cordes d'un instrument, qui rendent tel ou tel accord, selon le caractère de la passion qui les remue.

L'accent, dit-il, de la colère est perçant, rapide, & concis. Celui de la commisération & de la tristesse profonde est plein, flexible, entrecoupé, plaintif. (Remarquons qu'il est *plein*, & que ce mot serve de leçon aux comédiens & aux orateurs qui donnent à la plainte un accent grêle, un cri aigu qui ne déchire que l'oreille.) L'accent de la crainte est foible, tremblant, étouffé. Celui de la violence est fort & véhément, & d'une intensité pressante & menaçante. Celui de la volupté s'exhale avec effusion ; il est doux, il est tendre, tantôt brillant de joie, tantôt abattu de langueur. Celui de l'affliction, quand la pitié ne l'amolit point, a un certain caractère de gravité & une continuïté de sons monotones & soutenus avec lenteur.

Or, ajoûte Crassus, le geste doit se conformer à tous ces accents de la voix ; & ce ne sont pas les mots, mais la chose & la totalité du sentiment & de la pensée, que l'action doit exprimer.

Quant à l'expression du visage, c'est là que tout se réunit. *Sed in ore sunt omnia. In eo autem ipso dominatus est omnis oculorum..... Animi enim est omnis actio; & imago animi vultus est, indices oculi.... Quare oculorum est magna moderatio: nam oris non est nimium mutanda species, ne aut ad ineptias aut ad pravitatem aliquam deferamur. Oculi sunt, quorum tum intentione, tum remissione, tum conjectu, tum hilaritate, motus animorum significemus aptè cum genere ipso orationis. Est enim actio quasi sermo corporis, quo magis menti congruens esse debet. Oculos autem natura nobis, ut equo & leoni setas, caudam, aures, ad motus animorum declarandos dedit. Quare in hac nostrâ actione secundum vocem vultus valet; is autem oculis gubernatur.* III. De orat. *lix.* 221, 222.

Ce beau passage de Cicéron me rappelle ce que j'ai entendu dire d'un prédicateur jésuite, appelé Teinturier, médiocre quant à l'élocution, mais qui faisoit plus d'effet en chaire que les hommes les plus éloquents. *Tant que j'aurai mes yeux*, disoit-il, *je ne les crains pas.*

A l'égard de la voix, Cicéron observe encore que chaque voix a son *medium*, & que c'est dans ce ton moyen que l'orateur doit commencer, pour s'élever ensuite ou s'abaisser selon que le demandent l'accent de la nature & celui de la langue. Ceux qui n'ont pas l'oreille assez juste pour reprendre leur ton moyen, ne trouvent plus dans l'élévation ou l'abaissement de la voix le même espace à parcourir; & c'est là tout simplement à quoi servoit la flûte qu'employoit l'orateur Gracchus.

J'ajoûterai que chaque voix a aussi son étendue naturelle ou acquise, &, dans le haut comme dans le bas, une certaine échelle de tons au dela desquels elle est forcée. Ainsi, l'orateur doit connoître les facultés de son organe, & s'appliquer avec un soin extrême à ne donner jamais à sa *Déclamation* des tons, qui dans le bas seroient sourds, rauques, étouffés, ou qui dans le haut seroient grêles & glapissants à force d'être aigus. Quant à l'attitude & aux mouvements du corps, Cicéron en dit peu de chose qui nous convienne: *Status erectus & celsus... nulla mollitia cervicum, nullæ argutiæ digitorum... trunco magis toto se ipse moderans, & virili laterum flexione, brachii projectione in contentionibus, contractione in remissis.* Orat. *xviij.* 59. Et en effet, il est difficile de prescrire autre chose à l'orateur à l'égard du geste, si ce n'est de le modérer, & de se souvenir que, dans les mouvements même les plus passionnés, il n'est pas un comédien.

Dans l'hypothèse théâtrale, l'acteur est le personnage même qui est malheureux, souffrant, tourmenté de telle passion: l'orateur au contraire n'est le plus souvent que l'ami, le confident, le témoin, le solliciteur, le défenseur de celui qui souffre. Alors il doit y avoir entre sa *Déclamation* & celle de l'acteur la même différence que la nature a mise entre Pâtir & Compâtir; or on sent bien que la compassion est une passion affoiblie; ce n'est qu'un reflet de douleur. Celui qui fera la peinture d'une situation cruelle & désolante, l'exprimera des plus vives couleurs: l'expression de la parole n'a pour lui d'autres bornes que celles de la vérité, que celles même de la vraisemblance. Mais quant à la *Déclamation*, elle doit se réduire, dans l'orateur, à ce qu'un tiers peut éprouver d'un malheur qui n'est pas le sien.

Supposé même que l'orateur plaide sa propre cause, ou qu'en parlant pour un autre que lui, il ne laisse pas d'exprimer la passion qui lui est propre, comme l'indignation, la pitié, la douleur; encore ne doit il pas se livrer aux mêmes mouvements que l'acteur de théâtre. Son premier soin doit être de conserver, soit dans la Tribune, soit dans la Chaire, soit au Barreau, son caractère de dignité, d'intégrité, d'organe de la vérité, d'homme qui ne vient pas seulement émouvoir ou son auditoire ou son juge, mais l'instruire & lui présenter l'honnête, l'utile, ou le juste. Il faut donc que dans ses mouvements même les plus passionnés on s'apperçoive qu'il se possède & qu'il ne s'abandonne point. C'est ce qu'on voit dans les péroraisons de Cicéron, où la douleur même qui lui arrache des larmes est décente & majestueuse: c'est ce qu'on voit dans les invectives de Démosthène, où après une apostrophe soudaine, rapide, & violente, il reprend de sang froid le fil de son récit ou la chaîne de son raisonnement, semblable au sanglier qui d'un coup de defense éventre un dogue & poursuit son chemin. Un orateur qui s'abandonne & qui s'égare, comme on en voit souvent, perd ses droits à la confiance: car on n'en doit aucune au désordre des passions.

C'est peut-être une raison pour nous, de ne pas regretter l'espace de la Tribune ancienne & celui des Chaires d'Italie. On voit par un mot de Cicéron que les orateurs de son temps abusoient quelquefois de la liberté de leurs mouvements: *rarus incessus*, recommandoit-il, *nec ita longus, excursio moderata ea que rara.* Orat. *xviij.* 59.

On dit que les prédicateurs d'Italie auroient souvent besoin de la même leçon. En France la forme de nos Chaires & la situation de nos avocats au Barreau ne laisse que l'action du buste; c'en est assez pour les orateurs Éloquents, & c'en est beaucoup trop encore pour les mauvais *Déclamateurs.*) (*M. Marmontel.*)

Déclamation. *Rhétoriq. Belles-Lettres.* Ce mot se prend en mauvaise part, pour exprimer une fausse éloquence: chez les grecs, c'étoit l'art des sophistes; il consistoit surtout dans une dialectique subtile & captieuse, & s'exerçoit à faire que le faux parût vrai, que le vrai parût faux, que le bien parût mal, que ce qui étoit juste & louable parût injuste & criminel, *& vice versa*; c'étoit la charlatanerie de la Logique & de la Morale. Qu'un sophiste proposât une chose facile à persuader, on se moquoit de lui & avec raison; à celui qui vouloit faire

l'éloge d'Hercule on demandoit; *Qui est-ce qui le blâme?* Mais que le meme homme se vantât de prouver ce jour-là une chose, & le lendemain le contraire; les athéniens, ce *peuple écouteur*, alloient en foule à son école. La sagesse de Socrate fut l'écueil de la vanité des sophistes; il opposa à leur *Déclamation* une dialectique plus saine & aussi subtile que la leur. Il les attira de piège en piège jusqu'à les faire tomber dans l'absurde; & son plus grand crime peut-être fut de les avoir confondus, & d'avoir appris aux athéniens, long temps séduits par des paroles, le digne usage de la raison, l'art de douter, & d'apprendre à connoitre ce qu'il importoit de savoir, le vrai, le bien, le beau moral, le juste, l'honnête, & l'utile.

Chez les romains la *Déclamation* n'étoit pas sophistique, mais pathétique; & au lieu de séduire l'esprit & la raison, c'étoit l'ame qu'elle essayoit d'intéresser & d'émouvoir. Ce n'est pas que dans des ouvrages de Morale, comme les *Paradoxes* de Cicéron & son *Traité sur la vieillesse*, on n'employât, comme chez les grecs, une dialectique très-déliée, à rendre populaires des vérités subtiles & souvent opposées aux préjugés reçus; c'étoit même ainsi que Caton avoit coutume d'opiner dans le Sénat sur des questions épineuses: mais cette subtilité étoit celle de la bonne foi ingénieuse & éloquente; c'étoit la dialectique de Socrate, & non pas celle des charlatans dont Socrate s'étoit joué.

La *Déclamation* étoit à Rome l'apprentissage des orateurs; & d'abord rien de plus utile. Mais quand le goût dans tous les genres se corrompit, l'Éloquence éprouva la révolution générale. Pétrone nous donne une idée de cette école d'Éloquence, & des sujets sur lesquels les jeunes orateurs s'exerçoient dans son temps: *J'ai reçu ces plaies pour la défense de la liberté publique; j'ai perdu cet œil en combattant pour vous; donnez moi un guide pour me mener vers mes enfants, car mes jambes affoiblies ne peuvent plus me soutenir.* Ces *Déclamations*, qui sembloient si ridicules à Pétrone, pouvoient, selon Perrault, avoir leur utilité. » Comme il faut rompre, dit-il, le corps des jeunes gens par les exercices violents du manège, pour leur apprendre à bien manier un cheval dans une marche ordinaire ou dans un carrouzel; il ne faut pas moins rompre, en quelque sorte, l'esprit des jeunes orateurs, par des sujets extraordinaires & plus grands que nature, qui les obligent à faire des efforts d'imagination & qui leur donnent la facilité de traiter ensuite des sujets communs & ordinaires: car rien ne dispose davantage à bien faire ce qui est aisé, que l'habitude à faire les choses difficiles. « Ce raisonnement de Perrault est lui-même un sophisme: car un jeune dessinateur qui n'auroit jamais copié que des modèles d'académie dans des attitudes contraintes & des mouvements convulsifs, seroit très-loin de savoir modeler ou peindre la Vénus pudique, ou l'Apollon, ou le Gladiateur mourant; & quand il s'agit de passer de la nature forcée à la nature simple & naïve, c'est abuser des mots que de dire, *qui peut le plus peut le moins.* Dans tous les arts, en Éloquence & en Poésie comme en Peinture, l'exagération est *le moins*; & *le plus*, c'est la vérité, la convenance, la décence: c'est cette ligne dont parle Horace au dela & en deça de laquelle rien ne peut être bien.

Il est donc vrai qu'à Rome la *Déclamation* corrompit l'Éloquence; il est encore vrai qu'elle l'auroit décréditée quand même elle ne l'auroit pas corrompue. Elle la corrompit en ce que l'orateur exercé à des mouvements extraordinaires, les employoit à tous propos, pour user de ses avantages: il accommodoit son sujet à son Éloquence, au lieu de proportionner son Éloquence à son sujet. Mais cet exercice de l'art oratoire tendoit surtout à le décréditer; car un peuple accoutumé à ce jeu des *Déclamations*, où il savoit bien que rien n'étoit sincère, devoit aller entendre ses orateurs comme autant de comédiens habiles à lui en imposer & à l'émouvoir par artifice: ce qui devoit naturellement lui ôter cette confiance sérieuse qui seule dispose & conduit à une pleine persuasion.

Nos avocats ont long temps imité les *déclamateurs*: c'est le grand défaut de le Maître, & ce qui corrompt dans ses plaidoyers le don de la vraie Éloquence. Jusqu'à Patru & à Pélisson, les avocats eurent le défaut de le Maître, & n'en eurent pas le talent. *Les Plaideurs* de Racine furent pour le Barreau une utile & forte leçon; & le ridicule attaché à la fausse Éloquence, en préserva du moins ceux qui, nés avec une raison droite & ferme, une sensibilité profonde, & le don naturel de la parole, se sentirent doués du vrai talent de l'orateur.

Le goût de la *Déclamation* n'est pourtant pas encore absolument banni de l'Éloquence moderne; & l'éducation des collèges ne fait que le perpétuer. Rien de plus ridicule dans nos livres de Rhétorique, que les formules d'Éloquence qu'on y donne sous le nom d'*Amplification*, de *Chrie*, &c. & les exercices qu'on y fait faire aux jeunes gens ressemblent fort à ceux dont se moque Pétrone. Il y auroit, je crois, pour former des orateurs, une méthode plus raisonnable à suivre que de faire *déclamer* des enfants sur des sujets bisarres ou absolument étrangers aux mœurs & aux affaires d'à présent: ce seroit de prendre parmi nos causes célèbres celles qui ont été plaidées avec le plus d'Éloquence, & de n'en donner aux jeunes gens que les matériaux, c'est à dire, les faits, les circonstances, & les moyens; en leur laissant le soin de les ranger, de les disposer à leur gré, de les enchainer l'un à l'autre, d'y méler, en les exposant, les couleurs & les mouvements d'une Éloquence naturelle, & de préter à la vérité toutes les forces de la raison. Ce travail achevé, on n'auroit plus qu'à mettre sous les yeux du jeune homme la même cause plaidée éloquemment par un homme célèbre; & la comparaison qu'il feroit lui même de son plaidoyer avec celui d'un Cochin, d'un le Normand, d'un de Gènes, seroit pour lui la meilleure leçon: au lieu que le thême d'un régent de collège donné

pour modèle à ses écoliers, est bien souvent d'aussi mauvais goût, de plus mauvais goût que le leur. *Voyez* RHÉTORIQUE.

Déclamation se prend aussi en mauvaise part dans l'Éloquence poétique ; elle consiste dans des moyens forcés qu'on emploie pour émouvoir, ou dans un pathétique qui n'est point à sa place : c'est le vice le plus commun de la haute Poésie, & sur tout du genre tragique. Il vient communément de ce que le poète n'oublie pas assez que l'action a des spectateurs ; car toutes les fois que, malgré la foiblesse de son sujet, on veut exciter de grands mouvements dans l'auditoire, on force la nature & on donne dans la *Déclamation*. Si au contraire on pouvoit se persuader que les personnages en action seront seuls, on ne leur feroit dire que ce qu'ils auroient dit eux-mêmes, d'après leur caractère & leur situation. Il n'y auroit alors rien de recherché, rien d'exagéré, rien de forcément amené dans leurs descriptions, dans leurs récits, dans leurs peintures, dans l'expression de leurs sentiments, dans les mouvements de leur Éloquence, en un mot il n'y auroit plus de *Déclamation*.

Mais lorsqu'on sent du vide ou de la foiblesse dans son sujet, & qu'on se représente une multitude attentive & impatiente d'être émue, on veut tâcher de la remuer par une véhémence, une force, & une chaleur artificielles ; & comme tout cela porte à faux, l'ame des spectateurs s'y refuse : tout paroît animé sur la scène ; & dans l'amphithéâtre tout est tranquile & froid.

Le style, dit Plutarque, *doit être comme le feu, léger & véhément, selon la matière. Telle est la chose, telle doit être la parole*, disoit Cléomène, roi de Sparte. Voilà les règles de l'Éloquence ; & tout ce qui s'en éloigne, est de la *Déclamation*. (*M. MARMONTEL.*)

DÉCLAMATION NOTÉE. *Littérat.* Cet article a été comuniqué par M. Duclos, secrétaire perpétuel de l'Académie françoise, membre de l'Académie royale des Inscriptions & Belles-Lettres, & historiographe de France. On y reconnoitra la pénétration, les connoissances, & la droiture d'esprit que cet objet épineux exigeoit, & qui se font remarquer dans tous les ouvrages que M. Duclos a publiés : elles y sont souvent réunies à beaucoup d'autres qualités qui paroitroient déplacées dans cet article ; car il est un ton propre à chaque matière.

L'éclaircissement que je vas donner à la *Déclamation notée*, dépend de l'examen de plusieurs points ; & pour procéder avec plus de méthode & de clarté, il est nécessaire de définir & d'analyser tout ce qui y avoit rapport.

La *Déclamation* théâtrale étant une imitation de la *Déclamation* naturelle, je définirai seulement celle-ci. C'est une affection ou modification que la voix reçoit, lorsque nous sommes émus de quelque passion, & qui annonce cette émotion à ceux qui nous écoutent, de la même manière que la disposition des traits de notre visage l'annonce à ceux qui nous regardent.

Cette expression de nos sentiments est de toutes les langues ; & pour tâcher d'en connoître la nature, il faut, pour ainsi dire, décomposer la voix humaine, & la considérer sous divers aspects.

1°. Comme un simple son, tel que le cri des enfants.

2°. Comme un son articulé, tel qu'il est dans la parole.

3°. Dans le chant, qui ajoûte à la parole la modulation & la vérité des tons.

4°. Dans la *Déclamation*, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le son & dans la substance même de la voix ; modification différente de celle du chant & de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

La voix considérée comme un son simple, est produite par l'air chassé des poumons, & qui sort du larynx par la fente de la glotte ; & il est encore augmenté par les vibrations des fibres qui tapissent l'intérieur de la bouche & le canal du nez.

La voix qui ne seroit qu'un simple cri, reçoit en sortant de la bouche deux espèces de modifications qui la rendent articulée, & font ce qu'on nomme la *parole*.

Les modifications de la première espèce produisent les voyelles, qui dans la prononciation dépendent d'une disposition fixe & permanente de la langue, des lèvres, & des dents. Ces organes modifient par leur position, l'air sonore qui sort de la bouche ; & sans diminuer sa vitesse, changent la nature du son. Comme cette situation des organes de la bouche, propre à former les voyelles, est permanente, les sons voyelles sont susceptibles d'une durée plus ou moins longue, & peuvent recevoir tous les degrés d'élévation & d'abaissement possibles : ils sont même les seuls qui les reçoivent ; & toutes les variétés, soit d'accents dans la prononciation simple, soit d'intonation musicale dans le chant, ne peuvent tomber que sur les voyelles.

Les modifications de la seconde espèce, sont celles que reçoivent les voyelles par le mouvement subit & instantané des organes mobiles de la voix, c'est à dire, de la langue vers le palais ou vers les dents, & par celui des lèvres. Ces mouvements produisent les consonnes, qui ne sont que de simples modifications des voyelles, & toujours en les précédant.

C'est l'assemblage des voyelles & des consonnes mêlées suivant un certain ordre, qui constitue la parole ou la voix articulée. *Voyez* CONSONNE, *&c.*

La parole est susceptible d'une nouvelle modification qui en fait la voix de chant. Celle-ci dépend de quelque chose de différent du plus ou du moins de vitesse, & du plus ou moins de force de l'air qui sort de la glotte & passe par la bouche. On ne doit pas non plus confondre la voix de chant avec le plus ou le moins d'élévation des tons, puisque cette variété se remarque dans les accents de la pronon-

ciation du discours ordinaire. Ces différents tons ou accents dépendent uniquement de l'ouverture (*a*) plus ou moins grande de la glotte.

En quoi consiste donc la différence qui se trouve entre la parole simple & la voix de chant?

Les anciens musiciens ont établi, après Aristoxene (*Élément. harmon.*) 1°. que la voix de chant passe d'un degré d'élévation ou d'abaissement à un autre degré, c'est à dire, d'un ton à l'autre, par *saut*, sans parcourir l'intervalle qui le sépare; au lieu que celle du discours s'élève & s'abaisse par un mouvement continu: 2°. que la voix de chant se soutient sur le même ton considéré comme un point indivisible, ce qui n'arrive pas dans la simple prononciation.

Cette marche par sauts & avec des repos, est en effet celle de la voix de chant. Mais n'y a t-il rien de plus dans le chant? Il y a une *Déclamation* tragique qui admettoit le passage par saut d'un ton à l'autre, & le repos sur un ton. On remarque la même chose dans certains orateurs. Cependant cette *Déclamation* est encore différente de la voix de chant.

M. Dodart, qui joignoit, à l'esprit de discussion & de recherche, la plus grande connoissance de la Physique, de l'Anatomie, & du jeu méchanique des parties du corps, avoit particulièrement porté son attention sur les organes de la voix. Il observe 1°. que tel homme dont la voix de parole est déplaisante, a le chant très-agréable, ou au contraire: 2°. que, si nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quelque connoissance que nous ayons de sa voix de parole, nous ne le reconnoitrons pas à sa voix de chant.

M. Dodart, en continuant ses recherches, découvrit que dans la voix de chant il y a, de plus que dans celle de la parole, un mouvement de tout le larynx, c'est à dire, de cette trachée-artère qui forme comme un nouveau canal qui se termine à la glotte, qui en enveloppe & qui en soutient les muscles. La différence entre les deux voix vient donc de celle qu'il y a entre le larynx assis & en repos sur ces attaches dans la parole, & ce même larynx suspendu sur ses attaches, en action & mû par un balancement de haut en bas & de bas en haut. Ce balancement peut se comparer au mouvement des oiseaux qui planent, ou des poissons qui se soutiennent à la même place contre le fil de l'eau. Quoique les aîles des uns & les nageoires des autres paroissent immobiles à l'œil, elles font de continuelles vibrations, mais si courtes & si promptes qu'elles sont imperceptibles.

Le balancement du larynx produit dans la voix de chant une espèce d'ondulation qui n'est pas dans la simple parole. L'ondulation soutenue & modérée dans les belles voix, se fait trop sentir dans les voix chevrotantes ou foibles. Cette ondulation ne doit pas se confondre avec les cadences & les roulements qui se font par des changements très-prompts & très-délicats de l'ouverture de la glotte, & qui sont composés de l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton.

La voix, soit du chant, soit de la parole, vient toute entière de la glotte, pour le son & pour le ton; mais l'ondulation vient entièrement du balancement de tout le larynx: elle ne fait point partie de la voix, mais elle en affecte la totalité.

Il résulte de ce qui vient d'être exposé, que la voix de chant consiste dans la marche par saut d'un ton à un autre, dans le séjour sur les tons, & dans cette ondulation du larynx qui affecte la totalité de la voix & la substance même du son.

Après avoir considéré la voix dans le simple cri, dans la parole, & dans le chant; il reste à l'examiner par rapport à la *Déclamation* naturelle, qui doit être le modèle de la *Déclamation* artificielle, soit théâtrale, soit oratoire.

La *Déclamation* est, comme nous l'avons déja dit, une affection ou modification qui arrive à notre voix lorsque, passant d'un état tranquile à un état agité, notre ame est émue de quelque passion ou de quelque sentiment vif. Ces changements de la voix sont involontaires, c'est à dire qu'ils accompagnent nécessairement les émotions naturelles & celles que nous venons à nous procurer par l'art, en nous pénétrant d'une situation par la force de l'imagination seule.

La question se réduit donc actuellement à savoir; 1°. si ces changements de voix expressifs des passions consistent seulement dans les différents degrés d'élévation & d'abaissement de la voix, & si, en passant d'un ton à l'autre, elle marche par une progression successive & continue, comme dans les accents ou intonations prosodiques du discours ordinaire; ou si elle marche par sauts comme le chant.

2°. S'il seroit possible d'exprimer, par des signes ou notes, ces changements expressifs des passions.

L'opinion commune de ceux qui ont parlé de la *Déclamation*, suppose que ses inflexions sont du genre des intonations musicales, dans lesquelles la voix procède dans des intervalles harmoniques, & qu'il est très-possible de les exprimer par les notes ordinaires de la Musique, dont il faudroit tout au plus changer la valeur, mais dont on conserveroit la proportion & le rapport.

C'est le sentiment de l'abbé du Bos, qui a traité cette question avec plus d'étendue que de précision. Il suppose que la *Déclamation* naturelle a des tons fixes, & suit une marche déterminée. Mais si elle consistoit dans des intonations musicales & harmoniques, elle seroit fixée & déterminée par le chant même du récitatif. Cependant l'expérience nous montre que de deux acteurs qui chantent ces mêmes morceaux avec la même justesse, l'un nous laisse froids & tranquiles, tandis que l'autre avec une voix moins belle & moins sonore nous émeut & nous transporte: les exemples n'en sont pas rares. Il est encore à propos

(*a*) Cette ouverture est ovale; sa longueur est depuis quatre jusqu'à huit lignes; sa largeur ne va guère qu'à une ligne dans les voix de basse-taille. Plus elle est resserrée, plus les sons deviennent aigus; & plus elle est ouverte, plus le son est grave & se porte plus loin.

pes d'observer que la *Déclamation* se marie plus difficilement avec la voix de chant, qu'avec celle de la parole.

L'on en doit conclure que l'expression dans le chant, est quelque chose de différent du chant même & des intonations harmoniques; & que, sans manquer à ce qui constitue le chant, l'acteur peut ajouter l'expression ou y manquer.

Il ne faut pas conclure de là que toute sorte de chant soit également susceptible de toute sorte d'expression. Les acteurs intelligents n'éprouvent que trop qu'il y a des chants très-beaux en eux-mêmes, qu'il est presque impossible de ployer à une *Déclamation* convenable aux paroles.

Nous pouvons encore remarquer que dans la simple *Déclamation* tragique deux acteurs jouent le même morceau d'une manière différente, & nous affectent également; le même acteur joue le même morceau différemment avec le même succès, à moins que le caractère propre du personnage ne soit fixé par l'Histoire ou dans l'exposition de la pièce. Si les inflexions expressives de la *Déclamation* ne sont pas les mêmes que les intonations harmoniques du chant; si elles ne consistent ni dans l'élévation ni dans l'abaissement de la voix, ni dans son renflement & sa diminution, ni dans sa lenteur & sa rapidité, non plus que dans les repos & dans les silences; enfin si la *Déclamation* ne résulte pas de l'assemblage de toutes ces choses, quoique la plupart l'accompagnent; il faut donc que cette expression dépende de quelque autre chose, qui, affectant le son même de la voix, la met en état d'émouvoir & de transporter notre ame.

Les langues ne sont que des institutions arbitraires, que de vains sons pour ceux qui ne les ont pas apprises. Il n'en est pas ainsi des inflexions expressives des passions, ni des changements dans la disposition des traits du visage : ces signes peuvent être plus ou moins forts, plus ou moins marqués; mais ils forment une langue universelle pour toutes les nations. L'intelligence en est dans le cœur, dans l'organisation de tous les hommes. Les mêmes signes du sentiment, de la passion, ont souvent des nuances distinctives qui marquent des affections différentes ou opposées. On ne s'y méprend point; on distingue les larmes que la joie fait répandre, de celles qui sont arrachées par la douleur.

Si nous ne connoissons pas encore la nature de cette modification expressive des passions qui constitue la *Déclamation*, son existence n'en est pas moins constante. Peut-être en découvrira-t-on le méchanisme.

Avant M. Dodart on n'avoit jamais pensé au mouvement du larynx dans le chant, à cette ondulation du corps même de la voix. La découverte que M. Ferrein a faite depuis des rubans membraneux dans la production du son & des tons, fait voir qu'il reste des choses à trouver sur les sujets qui semblent épuisés. Sans sortir de la question présente, y a-t-il un fait plus sensible, & dont le principe soit moins connu, que la différence de la voix d'un homme & de celle d'un autre; différence si frappante, qu'il est aussi facile de les distinguer que les physionomies?

L'examen dans lequel je suis entré fait assez voir que la *Déclamation* est une modification de la voix distincte du son simple, de la parole, & du chant, & que ces différentes modifications se réunissent sans s'altérer. Il reste à examiner s'il seroit possible d'exprimer par des signes ou notes ces inflexions expressives des passions.

Quand on supposeroit avec l'abbé du Bos que ces inflexions consistent dans les différents degrés d'élévation & d'abaissement de la voix, dans son renflement & sa diminution, dans sa rapidité & sa lenteur, enfin dans les repos placés entre les membres des phrases, on ne pourroit pas encore se servir des notes musicales.

La facilité qu'on a trouvée à noter le chant, vient de ce qu'entre toutes les divisions de l'octave on s'est borné à six tons fixes & déterminés, ou douze sémitons, qui, en parcourant plusieurs octaves, se répètent toujours dans le même rapport malgré leurs combinaisons infinies. (M. Burette a montré que les anciens employoient pour marquer les tons du chant jusqu'à 1620 caractères, auxquels Gui d'Arezzo a substitué un très-petit nombre de notes qui, par leur seule position sur une espèce d'échelle, deviennent susceptibles d'une infinité de combinaisons. Il seroit encore très-possible de substituer à la méthode d'aujourdhui une méthode plus simple, si le préjugé d'un ancien usage pouvoit céder à la raison. Ce seroient des musiciens qui auroient le plus de peine à l'admettre, & peut-être à la comprendre.) Mais il n'y a rien de pareil dans la voix du discours, soit tranquile, soit passionné. Elle marche continuellement dans des intervalles incommensurables, & presque toujours hors des modes harmoniques : car je ne prétends pas qu'il ne puisse quelquefois se trouver, dans une *Déclamation* chantante & vicieuse, & peut-être même dans le discours ordinaire, quelques inflexions qui seroient des tons harmoniques; mais ce sont des inflexions rares, qui ne rendroient pas la continuité du discours susceptible d'être noté.

L'abbé du Bos dit avoir consulté des musiciens, qui l'ont assûré que rien n'étoit plus facile que d'exprimer les inflexions de la *Déclamation* avec les notes actuelles de la Musique; qu'il suffiroit de leur donner la moitié de la valeur qu'elles ont dans le chant, & de faire la même réduction à l'égard des mesures. Je crois que l'abbé du Bos & ces musiciens n'avoient pas une idée nette & précise de la question. 1°. Il y a plusieurs tons qui ne peuvent être coupés en deux parties égales. 2°. On doit faire une grande distinction entre des changements d'inflexions sensibles, & des changements appréciables. Tout ce qui est sensible n'est pas appréciable, & il n'y a que les tons fixes & déterminés qui puissent avoir leurs signes : tels sont les tons harmoniques; telle est, à l'égard du son simple, l'articulation de la parole.

Lorsque je communiquai mon idée à l'Académie,

M. Freret l'appuya d'un fait qui mérite d'être remarqué. Arcadio Hoangh, chinois de naiſſance & très-inſtruit de ſa langue, étant à Paris, un habile muſicien, qui ſentit que cette langue eſt chantante, parce qu'elle eſt remplie de monoſyllabes dont les accents ſont très-marqués pour en varier & déterminer la ſignification, examina ces intonations en les comparant au ſon fixe d'un inſtrument. Cependant il ne put jamais venir à bout de déterminer le degré d'élévation ou d'abaiſſement des inflexions chinoiſes. Les plus petites diviſions du ton, telles que l'eptaméride de M. Sauveur, ou la différence de la quinte juſte à la quinte tempérée pour l'accord du clavecin, étoient encore trop grandes, quoique cette eptaméride ſoit la quarante-neuvième partie du ton, & la ſeptième du comma : de plus, la quantité des intonations chinoiſes varioit preſque à chaque fois que Hoangh les répétoit; ce qui prouve qu'il peut y avoir encore une latitude ſenſible entre des inflexions très-délicates, & qui cependant ſont aſſez diſtinctes pour exprimer les idées différentes.

S'il n'eſt pas poſſible de trouver dans la proportion harmonique des ſubdiviſions capables d'exprimer les intonations d'une langue, telle que la chinoiſe qui nous paroît très-chantante, où trouveroit-on des ſubdiviſions pour une langue preſque monotone comme la nôtre?

La comparaiſon qu'on fait des prétendues notes de la *Déclamation* avec celles de la Chorégraphie d'aujourdhui, n'a aucune exactitude, & appuie même mon ſentiment. Toutes nos danſes ſont composées d'un nombre de pas aſſez bornés, qui ont chacun leur nom, & dont la nature eſt déterminée. Les notes chorégraphiques montrent au danſeur quels pas il doit faire, & quelle ligne il doit décrire ſur le terrein; mais c'eſt la moindre partie du danſeur: ces notes ne lui apprendront jamais à faire les pas avec grâce; à régler les mouvements du corps, des bras, de la tête, en un mot toutes les attitudes convenables à ſa taille, à ſa figure, & au caractère de ſa danſe.

Les notes déclamatoires n'auroient pas même l'utilité médiocre qu'ont les notes chorégraphiques. Quand on accorderoit que les tons de la *Déclamation* ſeroient déterminés, & qu'ils pourroient être exprimés par des ſignes; ces ſignes formeroient un dictionnaire ſi étendu, qu'il exigeroit une étude de pluſieurs années. La *Déclamation* deviendroit un art encore plus difficile que la Muſique des anciens, qui avoit 1620 notes. Auſſi Platon veut-il que les jeunes gens, qui ne doivent pas faire leur profeſſion de la Muſique, n'y ſacrifient que trois ans.

Enfin cet art, s'il étoit poſſible, ne ſerviroit qu'à former des acteurs froids, qui par l'affectation & une attention ſervile défigureroient l'expreſſion que le ſentiment ſeul peut inſpirer; ces notes ne donneroient ni la fineſſe, ni la délicateſſe, ni la grâce, ni la chaleur, qui font le mérite des acteurs & le plaiſir des ſpectateurs.

De ce que je viens d'expoſer, il réſulte deux choſes. L'une eſt l'impoſſibilité de noter les tons déclamatoires, comme ceux du chant muſical, ſoit parce qu'ils ne ſont pas fixes & déterminés, ſoit parce qu'ils ne ſuivent pas les proportions harmoniques, ſoit enfin parce que le nombre en ſeroit infini. La ſeconde eſt l'inutilité dont ſeroient ces notes, qui ſerviroient tout au plus à conduire des acteurs médiocres, en les rendant plus froids qu'ils ne le ſeroient en ſuivant la nature.

Il reſte une queſtion de fait à examiner, ſavoir ſi les anciens ont eu des notes pour leur *Déclamation*. Ariſtoxène dit qu'il y a un chant du diſcours qui naît de la différence des accents; & Denis d'Halicarnaſſe nous apprend que chez les grecs l'élévation de la voix dans l'accent aigu, & ſon abaiſſement dans le grave, étoient d'une quinte entière; & que dans l'accent circonflexe, composé des deux autres, la voix parcouroit deux fois la même quinte en montant & en deſcendant ſur la même ſyllabe.

Comme il n'y avoit dans la langue grèque aucun mot qui n'eût ſon accent, ces élévations & abaiſſements continuels d'une quinte devoient rendre la prononciation grèque aſſez chantante. Les latins (Cic. *orat.* 57. Quint. *l. IX.*) avoient, ainſi que les grecs, les accents aigu, grave, & circonflexe; & ils y joignoient encore d'autres ſignes, propres à marquer les longues, les brèves, les repos, les ſuſpenſions, l'accélération, *&c.* Ce ſont ces notes de la prononciation dont parlent les grammairiens des ſiècles poſtérieurs, qu'on a priſes pour celles de la *Déclamation*.

Cicéron, en parlant des accents, emploie le terme général de *ſonus*, qu'il prend encore dans d'autres acceptions.

On ignore quelle étoit la valeur des accents chez les latins; mais on ſait qu'ils étoient, comme les grecs, fort ſenſibles à l'harmonie du diſcours: ils avoient des longues & des brèves, les premières en général doubles des ſecondes dans leur durée; & ils en avoient auſſi d'indéterminées, *irrationales*. Mais nous ignorons la valeur de ces durées, & nous ne ſavons pas davantage ſi dans les accents on partoit d'un ton fixe & déterminé.

Comme l'imagination ne peut jamais ſuppléer au défaut des impreſſions reçues par les ſens, on n'eſt pas plus en état de ſe repréſenter des ſons qui n'ont pas frappé l'oreille, que des couleurs qu'on n'a pas vues, ou des odeurs & des ſaveurs qu'on n'a pas éprouvées. Ainſi, je doute fort que les Critiques qui ſe ſont le plus enflammés ſur le mérite de l'harmonie des langues grèque & latine, ayent jamais eu une idée bien reſſemblante des choſes dont ils parloient avec tant de chaleur. Nous ſavons qu'elles avoient une harmonie; mais nous devons avouer qu'elles n'ont plus rien de ſemblable, puiſque nous les prononçons avec les intonations & les inflexions de notre langue naturelle qui ſont très-différentes

Je ſuis perſuadé que nous ſerions fort choqués de la véritable Proſodie des anciens; mais comme en fait de ſenſations l'agrément & le déſagrément dépendent de l'habitude des organes, les grecs & les

romains pouvoient trouver de grandes beautés dans ce qui nous déplairoit beaucoup.

Cicéron dit que la *Déclamation* met encore une nouvelle modification dans la voix, dont les inflexions ſuivoient les mouvements de l'ame (Orator, *xvij.* 55.) *Vocis mutationes totidem ſunt*, *quot animorum qui maximè voce moventur ;* & il ajoûte qu'il y a une eſpèce de chant dans la récitation animée du ſimple diſcours : *Eſt etiam in dicendo cantus obſcurior.* Ibid. *xviij.* 57.

Mais cette Proſodie qui avoit quelques caractères du chant, n'en étoit pas un véritable, quoiqu'il y eût des accompagnements de flûtes; ſans quoi il faudroit dire que Caïus Gracchus haranguoit en chantant, puiſqu'il avoit derrière lui un eſclave qui régloit ſes tons avec une flûte. Il eſt vrai que la *Déclamation* du théâtre, *modulatio ſcenica*, avoit pénétré dans la tribune; & c'étoit un vice que Cicéron & Quintilien après lui recommandoient d'éviter. Cependant on ne doit pas s'imaginer que Gracchus eût dans ſes harangues un accompagnement ſuivi. La flûte ou le *tonorion* de l'eſclave ne ſervoit qu'à ramener l'orateur à un ton modéré, lorſque ſa voix montoit trop haut ou deſcendoit trop bas. Ce flûteur qui étoit caché derrière Gracchus, *qui ſtaret occultè poſt ipſum*, n'étoit vraiſemblablement entendu que de lui, lorſqu'il falloit donner ou rétablir le ton. Cicéron, Quintilien, & Plutarque, ne nous donnent pas une autre idée de l'uſage du *tonorion*. *Quo illum aut remiſſum excitaret*, *aut à contentione revocaret.* Cic. III. De orat. *lx* 225. *Cui concionanti conſiſtens poſt eum muſices fiſtulâ*, *quam* tonorion *vocant*, *modos quibus deberet intendi miniſtrabat.* Quintil. *I. x.* Il paroît que c'eſt le diapaſon d'aujourdhui.

» Caïus Gracchus l'orateur, qui étoit de nature
» homme âpre, véhément, & violent en ſa façon de
» dire, avoit une petite flûte bien accommodée
» avec laquelle les muſiciens ont accoutumé de con-
» duire tout doucement la voix du haut en bas &
» du bas en haut par toutes les notes pour enſei-
» gner à entonner, & ainſi, comme il haranguoit,
» il y avoit l'un de ſes ſerviteurs qui, étant debout
» derrière lui, comme il ſortoit un petit de ton en
» parlant, lui entonnoit un ton plus doux & plus
» gracieux en le retirant de ſon exclamation, &
» lui ôtant l'âpreté & l'accent colérique de ſa voix.»
Plutarque, dans ſon traité *Comment il faut retenir la colère*, traduction d'Amyot.

Les flûtes du théâtre pouvoient faire une ſorte d'accompagnement ſuivi, ſans que la récitation fût un véritable chant ; il ſuffiſoit qu'elle en eût quelques caractères. Je crois qu'on pourroit prendre un parti moyen entre ceux qui regardent la *Déclamation* des anciens comme un chant ſemblable à nos opéra, & ceux qui croient qu'elle étoit du même genre que celle de notre théâtre.

Après tout ce que je viens d'expoſer, je ne ſerois pas éloigné de penſer que les romains avoient un art de noter la prononciation plus exactement que nous ne la marquons aujourdhui. Peut-être même y avoit-il des notes pour indiquer aux acteurs commençants les tons qu'ils devoient employer dans certaines impreſſions, parce que leur *Déclamation* étoit accompagnée d'une baſſe de flûtes, & qu'elle étoit d'un genre abſolument différent de la nôtre. L'acteur pouvoit ne mettre guère plus de ſa part dans la récitation, que nos acteurs n'en mettent dans le récitatif de nos opéra.

Ce qui me donne cette idée, car ce n'eſt pas un fait prouvé, c'eſt l'état même des acteurs à Rome ; ils n'étoient pas, comme chez les grecs, des hommes libres qui ſe deſtinoient à une profeſſion, qui chez eux n'avoit rien de bas dans l'opinion publique, & qui n'empéchoit pas celui qui l'exerçoit de remplir des emplois honorables. A Rome ces acteurs étoient ordinairement des eſclaves étrangers ou nés dans l'eſclavage : ce ne fut que l'état vil de la perſonne qui avilit cette profeſſion. Le latin n'étoit pas leur langue maternelle, & ceux mêmes qui étoient nés à Rome ne devoient parler qu'un latin altéré par la langue de leurs pères & de leurs camarades. Il falloit donc que les maîtres qui les dreſſoient pour le théâtre commençaſſent par leur donner la vraie prononciation, ſoit par rapport à la durée des meſures, ſoit par rapport à l'intonation des accents ; & il eſt probable que, dans les leçons qu'ils leur donnoient à étudier, ils ſe ſervoient des notes dont les grammairiens poſtérieurs ont parlé. Nous ſerions obligés d'uſer des mêmes moyens, ſi nous avions à former pour notre théâtre un acteur normand ou provençal, quelqu'intelligence qu'il eût d'ailleurs. Si de pareils ſoins ſeroient néceſſaires pour une Proſodie auſſi ſimple que la nôtre, combien en devoit-on prendre avec des étrangers pour une Proſodie qui avoit quelques-uns des caractères du chant ? Il eſt aſſez vraiſemblable qu'outre les marques de la prononciation régulière, on devoit employer, pour une *Déclamation* théâtrale qui avoit beſoin d'un accompagnement, des notes pour les élévations & les abaiſſements de voix d'une quantité déterminée, pour la valeur préciſe des meſures, pour preſſer ou ralentir la prononciation, l'interrompre, l'entrecouper, augmenter ou diminuer la force de la voix, *&c.*

Voilà quelle devoit être la fonction de ceux que Quintilien nomme *Artifices pronunciandi.* Mais tous ces ſecours n'ont encore rien de commun avec la *Déclamation* conſidérée comme étant l'expreſſion des ſentiments & de l'agitation de l'ame. Cette expreſſion eſt ſi peu du reſſort de la note, que, dans pluſieurs morceaux de Muſique, les compoſiteurs ſont obligés d'écrire en marge dans quel caractère ces morceaux doivent être exécutés. La parole s'écrit, le chant ſe note ; mais la *Déclamation* expreſſive de l'ame ne ſe preſcrit point ; nous n'y ſommes conduits que par l'émotion qu'excitent en nous les paſſions qui nous agitent. Les acteurs ne mettent de vérité dans leur jeu, qu'autant qu'ils excitent en nous une partie de ces émotions. *Si vis me flere*, *dolendum eſt*, &c.

A l'égard de la ſimple récitation, celle des ro-

mains étant si différente de la nôtre, ce qui pouvoit être d'usage alors ne pourroit s'employer aujourdhui. Ce n'est pas que nous n'ayons une Prosodie à laquelle nous ne pourrions manquer sans choquer sensiblement l'oreille : un auteur ou un orateur qui emploiroit un *é* fermé bref au lieu d'un *é* ouvert long, révolteroit un auditoire, & paroitroit étranger au plus ignorant des auditeurs instruit par le simple usage ; car l'usage est le grand maître de la prononciation, sans quoi les règles surchargeroient inutilement la mémoire.

Je crois avoir montré à quoi pouvoient se réduire les prétendues notes déclamatoires des anciens, & la vanité du système proposé à notre égard. En reconnoissant les anciens pour nos maîtres & nos modèles, ne leur donnons pas une supériorité imaginaire : le plus grand obstacle pour les égaler est de les regarder comme inimitables. Tâchons de nous préserver également de l'ingratitude & de la superstition littéraire.

Nos qui sequimur probabilia, nec ultra id quod verisimile occurrerit progredi possumus, & refellere sine pertinaciâ & refelli sine iracundiâ parati sumus. Cicer. *II. Tuscul. ij.* 5.

Déclamation. (*Belles-Lettres.*) Discours ou harangue sur un sujet de pure invention, que les anciens rhéteurs faisoient prononcer en public à leurs écoliers afin de les exercer.

Chez les grecs la *Déclamation* prise en ce sens étoit l'art de parler indifféremment sur toutes sortes de sujets, & de soutenir également le pour & le contre, de faire paroitre juste ce qui étoit injuste, & de détruire, au moins de combattre les plus solides raisons. C'étoit l'art des sophistes, que Socrate avoit décrédité, mais que Démétrius de Phalère remit depuis en vogue. Ces sortes d'exercices, comme le remarque M. de S. Évremont, n'étoient propres qu'à mettre de la fausseté dans l'esprit & à gâter le goût, en accoutumant les jeunes gens à cultiver leur imagination plus tôt qu'à former leur jugement, & à chercher des vraisemblances pour en imposer aux auditeurs, plus tôt que de bonnes raisons pour les convaincre. *Voyez* Sophiste.

Déclamation est un mot connu dans Horace, & plus encore dans Juvénal; mais il ne le fut point à Rome avant Cicéron & Calvus. Ce fut par ces sortes de compositions que dans sa jeunesse ce grand orateur se forma à l'Éloquence. Comme elles étoient une image de ce qui se passoit dans les conseils & au barreau, tous ceux qui aspiroient à l'Éloquence ou qui vouloient s'y perfectionner, c'est à dire, les premières personnes de l'État, s'appliquoient à ces exercices, qui étoient tantôt dans le genre délibératif, & tantôt dans le judiciaire, rarement dans le démonstratif. On croit qu'un rhéteur nommé *Plotius-Gallus* en introduisit le premier l'usage à Rome.

Tant que ces *Declamations* se tinrent dans de justes bornes, & qu'elles imitèrent parfaitement la forme & le style des véritables plaidoyers, elles furent d'une grande utilité; car les premiers rhéteurs latins les avoient conçues d'une toute autre manière que n'avoient fait les sophistes grecs : mais elles dégénérèrent bientôt par l'ignorance & le mauvais goût des maîtres. On choisissoit des sujets fabuleux tout extraordinaires, & qui n'avoient aucun rapport aux matières du barreau. Le style répondoit au choix des sujets : ce n'étoient qu'expressions recherchées, pensées brillantes, pointes, antithèses, jeux de mots, figures outrées, vaine enflure, en un mot ornements puériles entassés sans jugement, comme on peut s'en convaincre par la lecture d'une ou de deux de ces pièces recueillies par Sénèque : ce qui faisoit dire à Pétrone que les jeunes gens sortoient des écoles publiques avec un goût gâté, n'y ayant rien vu ni entendu de ce qui est d'usage, mais des imaginations bisarres & des discours ridicules. Aussi convient-on généralement que ces *Déclamations* furent une des principales causes de la corruption de l'Éloquence parmi les romains.

Aujourdhui la *Déclamation* est bornée à certains exercices qu'on fait faire aux étudiants pour les accoutumer à parler en public. C'est en ce sens qu'on dit une *Déclamation* contre Annibal, contre Pyrrhus, les *Déclamations* de Quintilien.

Dans certains collèges on appelle *Déclamations*, de petites pièces de théâtre qu'on fait *déclamer* aux écoliers pour les exercer, ou même une tragédie qu'ils représentent à la fin de chaque année. On en a reconnu l'abus dans l'Université de Paris, où on leur a substitué des exercices sur les auteurs classiques, beaucoup plus propres à former le goût, & qui accoutument également les jeunes gens à cette confiance modeste, nécessaire à tous ceux qui sont obligés de parler en public. *Voyez* Collège.

Déclamation se prend aussi pour l'art de prononcer un discours avec les tons & les gestes convenables. (*L'abbé Mallet.*)

Déclamation théatrale. (*Art du Théâtre.*) La *Déclamation* naturelle donna naissance à la Musique ; la Musique, à la Poésie ; la Musique & la Poésie à leur tour firent un art de la *Déclamation*.

Les accents de la joie, de l'amour, & de la douleur sont les premiers traits que la Musique s'est proposé de peindre. L'oreille lui a demandé l'harmonie, la mesure, & le mouvement; la Musique a obéi à l'oreille : d'où la Mélopée. Pour donner à la Musique plus d'expression & de vérité, on a voulu articuler les sons employés dans la mélodie, c'est à dire, parler en chantant ; mais la Musique avoit une mesure & un mouvement réglés ; elle a donc exigé des mots adaptés aux mêmes nombres : d'où l'art des vers. Les nombres donnés par la Musique & observés par la Poésie, invitoient la voix à les marquer : d'où l'art *rhythmique*. Le geste a suivi naturellement l'expression & le mouvement de la voix : d'où l'art *hypocritique*, ou l'action théâtrale, que les grecs appeloient *Orchesis*, les latins *Saltatio*, & que nous avons pris pour la danse.

C'est là qu'en étoit la *Déclamation*, lorsqu'Es-

chyle fit passer la Tragédie du chariot de Thespis sur les théâtres d'Athènes. La Tragédie, dans sa naissance, n'étoit qu'une espèce de chœur, où l'on chantoit des dithyrambes à la louange de Bacchus; & par conséquent la *Déclamation* tragique fut d'abord un chant musical. Pour délasser le chœur, on introduisit sur la scène un personnage qui parloit dans les repos. Eschyle lui donna des interlocuteurs; le dialogue devint la pièce, & le chœur forma l'intermède. Quelle fut dès lors la *Déclamation théâtrale ?* Les savants sont divisés sur ce point de Littérature.

Ils conviennent tous que la Musique étoit employée dans la Tragédie : mais l'employoit-on seulement dans les chœurs, l'employoit-on même dans le dialogue? M. Dacier ne fait pas difficulté de dire ; *C'étoit un assaisonnement de l'intermède & non de toute la pièce ; cela leur auroit paru monstrueux.* M. l'abbé du Bos convient que la *Déclamation tragique* n'étoit point un chant, attendu qu'elle étoit réduite aux moindres intervalles de la voix ; mais il prétend que le dialogue lui-même avoit cela de commun avec les chœurs, qu'il étoit soumis à la mesure & au mouvement, & que la modulation en étoit notée. M. l'abbé Vatri va plus loin : il veut que l'ancienne *Déclamation* fût un chant proprement dit. L'éloignement des temps, l'ignorance où nous sommes sur la Prosodie des langues anciennes, & l'ambiguïté des termes dans les auteurs qui en ont écrit, ont fait naître parmi nos savants cette dispute difficile à terminer, mais heureusement plus curieuse qu'intéressante. En effet, que l'immensité des théâtres chez les grecs & chez les romains ait borné leur *Déclamation théâtrale* aux grands intervalles de la voix, ou qu'ils ayent eu l'art d'y rendre sensibles dans le lointain les moindres inflexions de l'organe & les nuances les plus délicates de la prononciation; que dans la première supposition ils ayent asservi leur *Déclamation* aux règles du chant, ou que dans la seconde ils ayent conservé au théâtre l'expression libre & naturelle de la parole ; les temps, les lieux, les hommes, les langues, tout est changé au point que l'exemple des anciens dans cette partie n'est plus d'aucune autorité pour nous.

A l'égard de l'action, sur les théâtres de Rome & d'Athènes l'expression du visage étoit interdite aux comédiens par l'usage des masques ; & quel charme de moins dans leur *Déclamation* ! Pour concevoir comment un usage qui nous paroît si choquant dans le genre noble & pathétique, a pu jamais s'établir chez les anciens, il faut supposer qu'à la faveur de l'étendue de leurs théâtres, la dissonnance monstrueuse de ces traits fixes & inanimés avec une action vive & une succession rapide de sentiments, souvent opposés, échapoit aux yeux des spectateurs. On ne peut pas dire la même chose du défaut de proportion qui résultoit de l'exhaussement du cothurne ; car le lointain, qui rapproche les extrémités, ne rend que plus frappante la difformité de l'ensemble. Il falloit donc que l'acteur fût enfermé dans une espèce de statue colossale, qu'il faisoit mouvoir comme par ressorts; & dans cette supposition comment concevoir une action libre & naturelle ? Cependant il est à présumer que les anciens avoient porté le geste au plus haut degré d'expression, puisque les romains trouvèrent à se consoler de la perte d'Esopus & de Roscius dans le jeu muet de leurs pantomimes : il faut même avouer que la *Déclamation* muette a ses avantages, comme nous aurons lieu de l'expliquer dans la suite de cet article ; mais elle n'a que des moments; & dans une action suivie il n'est point d'expression qui supplée à la parole.

Nous ne savons pas, dira-t-on, ce que faisoient ces pantomimes : cela peut être ; mais nous savons ce qu'ils ne faisoient pas. Nous sommes très-sûrs, par exemple, que dans le défi de Pilade & d'Hilas, l'acteur qui triompha dans le rôle d'Agamemnon, quelque talent qu'on lui suppose, étoit bien loin de l'expression naturelle de ces trois vers de Racine ;

Heureux qui, satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché !

Ainsi, loin de justifier l'espèce de fureur qui se répandit dans Rome du temps d'Auguste pour le spectacle des pantomimes, nous la regardons comme une de ces manies bisarres qui naissent communément de la satiété des bonnes choses : maladies contagieuses qui altèrent les esprits, corrompent le goût, & anéantissent les vrais talents. (*Voyez* PANTOMIME *& l'article précédent sur la* DÉCLAMATION NOTÉE, *où l'on traite du partage de l'action théâtrale, & de la possibilité de noter la* Déclamation; *deux points très-difficiles à discuter, & qui demandoient tous les talents de la personne qui s'en étoit chargée.*)

On entend dire souvent qu'il n'y a guère dans les arts que des beautés de convention ; c'est le moyen de tout confondre : mais, dans les arts d'imitation, la première règle est de ressembler ; & cette convention est absurde & barbare, qui tend à corrompre ou à mutiler dans la Peinture les beautés de l'original.

Telle étoit la *Déclamation* chez les romains, lorsque la ruine de l'Empire entraina celle des théâtres. Mais après que la Barbarie eut extirpé toute espèce d'habitude, & que la nature se fut reposée dans une longue stérilité ; rajeunie par son repos, elle reparut telle qu'elle avoit été avant l'altération de ses principes. C'est ici qu'il faut prendre dans son origine la différence de notre *Déclamation* avec celle des anciens.

Lors de la renaissance des lettres en Europe, la Musique y étoit peu connue ; le rhythme n'avoit pas même de nom dans les langues modernes ; les vers ne différoient de la prose que par la quantité numérique des syllabes divisées également, & par cette consonnance des finales que nous avons appellée *Rime*, invention gothique, dont l'esprit & l'oreille n'ont pas laissé de se faire un plaisir. Mais heureusement pour la Poésie dramatique, la rime, qui rend nos vers si monotones, ne fit qu'en marquer les

divisions, sans leur donner ni cadence ni mètre. Ainsi, la nature fit parmi nous ce que l'art d'Eschyle s'étoit efforcé de faire chez les athéniens, en donnant à la Tragédie un vers aussi approchant qu'il étoit possible de la Prosodie libre & variée du langage familier. Les oreilles n'étoient point accoutumées au charme de l'harmonie, & l'on n'exigea du poète, ni des flûtes pour soutenir la *Déclamation*, ni des chœurs pour servir d'intermèdes. Nos salles de spectacle avoient peu d'étendue. On n'eut donc besoin, ni de masques pour grossir les traits & la voix, ni du cothurne exhaussé pour suppléer aux dégradations du lointain. Les acteurs parurent sur la scène dans leurs proportions naturelles; leur jeu fut aussi simple que les vers qu'ils déclamoient, & faute d'art ils nous indiquèrent cette vérité qui en est le comble.

Nous disons qu'ils nous l'indiquèrent, car ils en étoient eux-mêmes bien éloignés: plus leur *Déclamation* étoit simple, moins elle étoit noble & digne: or c'est de l'assemblage de ces qualités que résulte l'imitation parfaite de la belle nature. Mais ce milieu est difficile à saisir, & pour éviter la bassesse on se jeta dans l'emphase. Le merveilleux séduit & entraîne la multitude; on se plut à croire que les héros devoient chanter en parlant; on n'avoit vu jusqu'alors sur la scène qu'un naturel inculte & bas, on applaudit avec transport à un artifice brillant & noble.

Une *Déclamation* applaudie ne pouvoit manquer d'être imitée; & comme les excès vont toujours en croissant, l'art ne fit que s'éloigner de plus en plus de la nature, jusqu'à ce qu'un homme extraordinaire osa tout à coup l'y ramener: ce fut Baron, l'élève de Molière, & l'instituteur de la belle *Déclamation*. C'est son exemple qui va fonder nos principes; & nous n'avons qu'une réponse à faire aux partisans de la *Déclamation* chantante: *Baron parloit en déclamant*, ou plus tôt *en récitant*, pour parler le langage de Baron lui-même; car il étoit blessé du seul mot de *Déclamation*. Il imaginoit avec chaleur, il concevoit avec finesse, il se pénétroit de tout. L'enthousiasme de son art montoit les ressorts de son ame au ton des sentiments qu'il avoit à exprimer; il paroissoit, on oublioit l'acteur & le poète: la beauté majestueuse de son action & de ses traits répandoit l'illusion & l'intérêt. Il parloit, c'étoit Mithridate ou César: ni ton, ni geste, ni mouvement qui ne fût celui de la nature. Quelquefois familier, mais toujours vrai, il pensoit qu'un roi dans son cabinet ne devoit point être ce qu'on appelle un *Héros de théâtre*.

La *Déclamation* de Baron causa une surprise mêlée de ravissement; on reconnut la perfection de l'art; la simplicité & la noblesse réunies; un jeu tranquile, sans froideur; un jeu véhément, impétueux avec décence; des nuances infinies, sans que l'esprit s'y laissât appercevoir. Ce prodige fit oublier tout ce qui l'avoit précédé, & fut le digne modèle de tout ce qui devoit le suivre.

Bientôt on vit s'élever Beaubourg, dont le jeu, moins correct & plus heurté, ne laissoit pas d'avoir une vérité fière & mâle. Suivant l'idée qui nous reste de ces deux acteurs, Baron étoit fait pour les rôles d'Auguste & de Mithridate; Beaubourg, pour ceux de Rhadamiste & d'Atrée. Dans la mort de Pompée, Baron jouant César entroit chez Ptolomée comme dans sa salle d'audience, entouré d'une foule de courtisans qu'il accueilloit d'un mot, d'un coup d'œil, d'un signe de tête. Beaubourg, dans la même scène, s'avançoit avec la hauteur d'un maître au milieu de ses esclaves, parmi lesquels il sembloit compter les spectateurs eux-mêmes, à qui son regard faisoit baisser les yeux.

Nous passons sous silence les lamentations mélodieuses de mademoiselle Duclos, pour rappeler le langage simple, touchant, & noble de mademoiselle le Couvreur, supérieure peut-être à Baron lui-même, en ce qu'il n'eut qu'à suivre la nature, & qu'elle eut à la corriger. Sa voix n'étoit point harmonieuse, elle sut la rendre pathétique: sa taille n'avoit rien de majestueux, elle l'annoblit par les décences: ses yeux s'embellissoient par les larmes, & ses traits par l'expression du sentiment: son ame lui tint lieu de tout.

On vit alors ce que la scène tragique a jamais réuni de plus parfait, les ouvrages de Corneille & de Racine représentés par des acteurs dignes d'eux. En suivant les progrès & les vicissitudes de la *Déclamation théâtrale*, nous essayons de donner une idée des talents qu'elle a signalés, convaincus que les principes de l'art ne sont jamais mieux sentis que par l'étude des modèles. Corneille & Racine nous restent. Baron & la le Couvreur ne sont plus: leurs leçons n'étoient écrites que dans le souvenir de leurs admirateurs; leur exemple s'est évanoui avec eux.

Nous ne nous arrêterons point à la *Déclamation* comique; personne n'ignore qu'elle ne doive être la peinture fidèle du ton & de l'extérieur des personnages dont la Comédie imite les mœurs. Tout le talent consiste dans le naturel; & tout l'exercice, dans l'usage du monde: or le naturel ne peut s'enseigner, & les mœurs de la société ne s'étudient point dans les livres; cependant nous placerons ici une réflexion qui nous a échapé en parlant de la Tragédie, & qui est commune aux deux genres. C'est que par la même raison qu'un tableau destiné à être vû de loin, doit être peint à grandes touches, le ton du Théâtre doit être plus haut, le langage plus soutenu, la prononciation plus marquée que dans la société, où l'on se communique de plus près, mais toujours dans les proportions de la perspective, c'est à dire, de manière que l'expression de la voix soit réduite au degré de la nature, lorsqu'elle parvient à l'oreille des spectateurs. Voilà dans l'un & l'autre genre la seule exagération qui soit permise; tout ce qui l'excède est vicieux.

On ne peut voir ce que la *Déclamation* a été, sans pressentir ce qu'elle doit être. Le but de tous les arts est d'intéresser par l'illusion; dans la Tragédie, l'in-

tention du poète est de la produire; l'attente du spectateur est de l'éprouver; l'emploi du comédien est de remplir l'intention du poète & l'attente du spectateur. Or le seul moyen de produire & d'entretenir l'illusion, c'est de ressembler à ce qu'on imite. Quelle est donc la réflexion que doit faire le comédien en entrant sur la scène? la même qu'a dû faire le poète en prenant la plume. *Qui va parler? quel est son rang? quelle est sa situation? quel est son caractère? comment s'exprimeroit-il s'il paroissoit lui-même? Achille & Agamemnon se braveroient-ils en cadence?* On peut nous opposer qu'ils ne se braveroient pas en vers, & nous l'avouerons sans peine.

Cependant, nous dira-t-on, les grecs ont cru devoir embellir la Tragédie par le nombre & l'harmonie des vers. Pourquoi, si l'on a donné dans tous les temps au style dramatique une cadence marquée, vouloir la bannir de la *Déclamation*? Qu'il nous soit permis de répondre, qu'à la vérité priver le style héroïque du nombre & de l'harmonie, ce seroit dépouiller la nature de ses grâces les plus touchantes; mais que pour l'embellir il faut prendre ses ornements en elle-même, & que l'un de ses ornements est la variété. Les grands écrivains l'ont bien senti, lorsqu'ils ont pris soin de varier le nombre & la cadence du vers héroïque; & voyez de combien de manières Racine l'a coupé pour le rendre plus naturel. Il n'est aucune espèce de nombre qui n'ait sa place dans le langage de la nature; il n'en est aucun dont elle garde servilement la périodique uniformité. La monotonie est donc vicieuse dans le style du poète comme dans la *Declamation* de l'acteur; & le premier qui a introduit des interlocuteurs sur la scène tragique, Eschyle lui-même, pensoit comme nous; puisqu'obligé de céder au goût des athéniens pour les vers, il n'a employé que le plus simple & le moins cadencé de tous, afin de se rapprocher autant qu'il lui étoit possible de cette prose naturelle dont il s'éloignoit à regret. Voudrions-nous pour cela bannir aujourdhui les vers du dialogue? Non, puisque l'habitude nous ayant rendus insensibles à ce défaut de vraisemblance, on peut joindre le plaisir de voir une pensée, un sentiment, ou une image artistement enchassée dans les bornes d'un vers, à l'avantage de donner pour aide à la mémoire un point fixe dans la rime, & dans la mesure un espace déterminé. *Voyez* VERS.

Remontons au principe de l'illusion. Le héros disparoît de la scène, dès qu'on y apperçoit le comédien ou le poète; cependant comme le poète fait penser & dire au personnage qu'il emploie, non ce qu'il a dit & pensé, mais ce qu'il a dû penser & dire, c'est à l'acteur à l'exprimer comme le personnage eût dû faire. C'est là le choix de la belle nature, & le point important & difficile de l'art de la *Déclamation*. La noblesse & la dignité sont les décences du Théâtre héroïque: leurs extrêmes sont l'emphase & la familiarité; écueils communs à la *Déclamation* & au style, & entre lesquels marchent également le poète & le comédien. Le guide qu'ils doivent prendre dans ce détroit de l'art, c'est une idée juste de la belle nature. Reste à savoir dans quelles sources le comédien doit la puiser.

La première est l'éducation. Baron avoit coutume de dire qu'*un comédien devroit avoir été nourri sur les genoux des reines;* expression peu mesurée, mais bien sentie.

La seconde seroit le jeu d'un acteur consommé; mais ces modèles sont rares, & l'on néglige trop la tradition, qui seule pourroit les perpétuer. On sait, par exemple, avec quelle finesse d'intelligence & de sentiment Baron, dans le début de Mithridate avec ses deux fils, marquoit son amour pour Xipharès & sa haine contre Pharnace. On sait que dans ces vers,

> Princes, quelques raisons que vous me puissiez dire,
> Votre devoir ici n'a point dû vous conduire,
> Ni vous faire quitter, en de si grands besoins,
> Vous le Pont, vous Colchos, confiés à vos soins;

il disoit à Pharnace, *vous le Pont*, avec la hauteur d'un maître & la froide sévérité d'un juge; & à Xipharès, *vous Colchos*, avec l'expression d'un reproche sensible & d'une surprise mêlée d'estime, telle qu'un père tendre la témoigne à un fils dont la vertu n'a pas rempli son attente. On sait que dans ce vers de Pyrrhus à Andromaque,

> Madame, en l'embrassant, songez à le sauver;

le même acteur employoit, au lieu de la menace, l'expression pathétique de l'intérêt & de la pitié; & qu'au geste touchant dont il accompagnoit ces mots, *en l'embrassant*, il sembloit tenir Astyanax entre ses mains, & le présenter à sa mère. On sait que dans ce vers de Sévère à Félix,

> Servez bien votre Dieu, servez votre monarque;

il permettoit l'un & ordonnoit l'autre avec les gradations convenables au caractère d'un favori de Décie, qui n'étoit pas intolérant. Ces exemples, & une infinité d'autres qui nous ont été transmis par des amateurs éclairés de la belle *Déclamation*, devroient être sans cesse présents à ceux qui courent la même carrière; mais la plupart négligent de s'en instruire, avec autant de confiance que s'ils étoient par eux-mêmes en état d'y suppléer.

La troisième (mais celle-ci regarde l'action, dont nous parlerons dans la suite), c'est l'étude des monuments de l'antiquité. Celui qui se distingue le plus aujourdhui dans la partie de l'action théâtrale, & qui soutient le mieux par sa figure l'illusion du merveilleux sur notre scène lyrique, M. Chassé, doit la fierté de ses attitudes, la noblesse de son geste, & la belle entente de ses vêtements, aux chefs-d'œuvre de sculpture & de peinture qu'il a savamment observés.

La quatrième enfin, la plus féconde & la plus négligée, c'est l'étude des originaux, & l'on n'en voit guères que dans les livres. Le monde est l'école d'un comédien, théâtre immense, où tous les

états, toutes les passions, tous les caractères sont en jeu. Mais comme la plupart de ces modèles manquent de noblesse & de correction, l'imitateur peut s'y méprendre, s'il n'est d'ailleurs éclairé dans son choix. Il ne suffit donc pas qu'il peigne d'après nature, il faut encore que l'étude approfondie des belles proportions & des grands principes du dessin l'ait mis en état de la corriger.

L'étude de l'histoire & des ouvrages d'imagination, est pour lui ce qu'elle est pour le peintre & pour le sculpteur. Que l'artiste qui voudra peindre Didon mourante, & l'actrice qui voudra la représenter, prennent leçon dans Virgile.

Illa graves oculos conata attollere, rursùs
Deficit. . . . .
Ter sese attollens, cubitoque innixa levavit,
Ter revoluta toro est : oculisque errantibus alto
Quæsivit cœlo lucem, ingemuitque repertâ :

Dans la Pharsale, Afranius, lieutenant de Pompée, voyant son armée périr par la soif, demande à parler à César; il paroit devant lui, mais comment ?

. . . . Servata precanti
Majestas, non fracta malis ; interque priorem
Fortunam, casusque novos, gerit omnia victi,
Sed ducis, & veniam securo pectore poscit.

Quelle image, & quelle leçon pour un acteur intelligent !

Les livres ne présentent point de modèles aux yeux, mais ils en offrent à l'esprit : ils donnent le ton à l'imagination & au sentiment; & l'imagination & le sentiment le donnent aux organes.

On a vû des exemples d'une belle *Déclamation* sans étude, & même, dit-on, sans esprit. Oui, sans doute, si l'on entend par esprit la vivacité d'une conception légère, qui se repose sur les riens, & qui voltige sur les choses. Cette sorte d'esprit n'est pas plus nécessaire pour jouer le rôle d'Ariane, qu'il ne l'a été pour composer les fables de la Fontaine & les tragédies de Corneille.

Il n'en est pas de même du bon esprit : c'est par lui seul que le talent d'un acteur s'étend & se plie à différents caractères. Celui qui n'a que du sentiment, ne joue bien que son propre rôle; celui qui joint à l'ame l'intelligence, l'imagination, & l'étude, s'affecte & se pénetre de tous les caractères qu'il doit imiter, jamais le même, & toujours ressemblant : ainsi, l'ame, l'imagination, l'intelligence, & l'étude, doivent concourir à former un excellent comédien. C'est par le défaut de cet accord, que l'un s'emporte où il devroit se posséder; que l'autre raisonne où il devroit sentir : plus de nuances, plus de vérité, plus d'illusion, & par conséquent plus d'intérêt.

Il est d'autres causes d'une *Déclamation* défectueuse; il en est de la part de l'acteur, de la part du poëte, de la part du Public lui-même.

L'acteur à qui la nature a refusé les avantages de la figure & de l'organe, veut y suppléer à force d'art : mais quels sont les moyens qu'il emploie ? les traits de son visage manquent de noblesse; il les charge d'une expression convulsive : sa voix est sourde ou foible; il la force pour éclater : ses positions naturelles n'ont rien de grand; il se met à la torture, & semble par une gesticulation outrée vouloir se couvrir de ses bras. Nous dirons à cet acteur, quelques applaudissements qu'il arrache au Public : Vous voulez corriger la nature, & vous la rendez monstrueuse : vous sentez vivement, parlez de même, & ne forcez rien : que votre visage soit muet; on sera moins blessé de son silence que de ses contorsions : les yeux pourront vous censurer; mais les cœurs vous applaudiront, & vous arracherez des larmes à vos critiques.

A l'égard de la voix, il en faut moins qu'on ne pense pour être entendu dans nos salles de spectacle; & il est peu de situations au théâtre où l'on soit obligé d'éclater : dans les plus violentes même, qui ne sent l'avantage qu'a sur les cris & les éclats, l'expression d'une voix entrecoupée par les sanglots, ou étouffée par la passion ? On raconte d'une actrice célèbre, qu'un jour sa voix s'éteignit dans la Déclaration de Phèdre : elle eut l'art d'en profiter; on n'entendît plus que les accents d'une ame épuïsée de sentiment. On prit cet accident pour l'effort de la passion, comme en effet il pouvoit l'être; & jamais cette scène admirable n'a fait sur les spectateurs une si violente impression. Mais dans cette actrice, tout ce que la beauté a de plus touchant suppléoit à la foiblesse de l'organe. Le jeu retenu demande une vive expression dans les yeux & dans les traits, & nous ne balançons point à bannir du théâtre celui à qui la nature a refusé tous ces secours à la fois. Une voix ingrate, des yeux muets, & des traits inanimés, ne laissent aucun espoir au talent intérieur de se manifester au dehors.

Quelles ressources au contraire n'a point sur la scène tragique celui qui joint une voix flexible, sonore, & touchante, à une figure expressive & majestueuse ? & qu'il connoît peu ses intérêts, lorsqu'il emploie un art mal entendu à profaner en lui la noble simplicité de la nature !

Qu'on ne confonde pas ici une *Déclamation* simple avec une *Déclamation* froide : elle n'est souvent froide que pour n'être pas simple; & plus elle est simple, plus elle est susceptible de chaleur : elle ne fait point sonner les mots, mais elle fait sentir les choses; elle n'analyse point la passion, mais elle la peint dans toute sa force.

Quand les passions sont à leur comble, le jeu le plus fort est le plus vrai : c'est là qu'il est beau de ne plus se posséder ni se connoître. Mais les décences ? les décences exigent que l'emportement soit noble, & n'empêchent pas qu'il ne soit excessif. Vous voulez qu'Hercule soit maitre de lui dans ses fureurs ! n'entendez-vous pas qu'il ordonne à son fils d'aller assassiner sa mère ? Quelle modération attendez-vous d'Orosmane ? Il est prince, dites-vous : il est bien autre chose; il est amant, & il

tue

me Zaïre. Hécube, Clytemnestre, Mérope, Déjanire, sont filles & femmes de héros : oui ; mais elles sont mères, & l'on veut égorger leurs enfants. Applaudissez à l'actrice (mademoiselle Dumesnil) qui oublie son rang, qui vous oublie, & qui s'oublie elle-même dans ces situations effroyables ; & laissez dire aux ames de glace qu'elle devroit se posséder. Ovide a dit que l'amour se rencontroit rarement avec la majesté. Il en est ainsi de toutes les grandes passions ; mais comme elles doivent avoir dans le style leurs gradations & leurs nuances, l'acteur doit les observer à l'exemple du poète : c'est au style à suivre la marche du sentiment ; c'est à la *Déclamation* à suivre la marche du style, majestueuse & calme, violente & impétueuse comme lui.

Une vaine délicatesse nous porte à rire de ce qui fait frémir nos voisins, & de ce qui pénétroit les athéniens de terreur ou de pitié : c'est que la vigueur de l'ame & la chaleur de l'imagination ne sont pas au même degré dans le caractère de tous les peuples. Il n'en est pas moins vrai qu'en nous la réflexion du moins suppléeroit au sentiment, & qu'on s'habitueroit ici comme ailleurs à la plus vive expression de la nature, si le goût méprisable des parodies n'y disposoit l'esprit à chercher le ridicule à côté du sublime : de là cette crainte malheureuse qui abbat & refroidit le talent de nos acteurs. *Voyez* PARODIE.

Il est dans le Public une autre espèce d'hommes qu'affecte machinalement l'excès d'une *Déclamation* outrée. C'est en faveur de ceux-ci que les poètes eux-mêmes excitent souvent les comédiens à charger le geste & à forcer l'expression, surtout dans les morceaux froids & foibles, dans lesquels, au défaut des choses, ils veulent qu'on enfle les mots : c'est une observation dont les acteurs peuvent profiter, pour éviter le piège où les poètes les attirent. On peut diviser en trois classes ce qu'on appelle les *beaux vers* : dans les uns, la beauté dominante est dans l'expression ; dans les autres, elle est dans la pensée : on conçoit que de ces deux beautés réunies se forme l'espèce de vers la plus parfaite & la plus rare. La beauté du fonds ne demande, pour être sentie, que le naturel de la prononciation ; la forme, pour éclater & se soutenir par elle-même, a besoin d'une *Déclamation* mélodieuse & sonnante. Le poète dont les vers réuniront ces deux beautés, n'exigera point de l'acteur le fard d'un débit pompeux ; il appréhende au contraire que l'art ne défigure ce naturel qui lui a tant couté. Mais celui qui sentira dans ses vers la foiblesse de la pensée ou de l'expression, ou de l'une & de l'autre, ne manquera pas d'exciter le comédien à les déguiser par le prestige de la *Déclamation* : le comédien, pour être applaudi, se prêtera aisément à l'artifice du poète ; il ne voit pas qu'on fait de lui un charlatan, pour en imposer au peuple.

Cependant il est parmi ce même peuple d'excellents juges dans l'expression du sentiment. Un grand prince souhaitoit à Corneille un parterre composé de ministres d'Etat ; Corneille en demandoit un composé de marchands de la rue S. Denis. Il entendoit par là des esprits droits & des ames sensibles, sans préjugés, sans prétention. C'est d'un spectateur de cette classe que, dans une de nos provinces méridionales, l'actrice (mademoiselle Clairon) qui joue le rôle d'Ariane avec tant d'ame & de vérité, reçut un jour cet applaudissement si sincère & si juste. Dans la scène où Ariane cherche avec sa confidente quelle peut être sa rivale, à ce vers,

Est-ce Mégiste, Églé, qui le rend infidèle ?

l'actrice vit un homme qui, les yeux en larmes, se penchoit vers elle, & lui crioit d'une voix étouffée : *C'est Phèdre, c'est Phèdre.* C'est bien là le cri de la nature qui applaudit à la perfection de l'art.

Le défaut d'analogie dans les pensées, de liaison dans le style, de nuances dans les sentiments, peut entrainer insensiblement un acteur hors de la *Déclamation* naturelle. C'est une réflexion que nous avons faite, en voyant que les belles tragédies de Corneille étoient constamment celles que l'on *déclamoit* avec le plus de simplicité. Rien n'est plus difficile que d'être naturel dans un rôle qui ne l'est pas.

Comme le geste suit la parole, ce que nous avons dit de l'une peut s'appliquer à l'autre : la violence de la passion exige beaucoup de gestes, & comporte même les plus expressifs. Si l'on demande comment ces derniers sont susceptibles de noblesse, qu'on jette les yeux sur les *forces* du Guide, sur le *Pœtus* antique, sur le *Laocoon*, &c. Les grands peintres ne feront pas cette difficulté. *Les règles défendent*, disoit Baron, *de lever les bras au dessus de la tête ; mais si la passion les y porte, ils feront bien : la passion en sait plus que les règles.* Il est des tableaux dont l'imagination est émue, & dont les yeux seroient blessés : mais le vice est dans le choix de l'objet, non dans la force de l'expression. Tout ce qui seroit beau en Peinture, doit être beau sur le théâtre. Et que ne peut-on y exprimer le désespoir de la sœur de Didon, tel qu'il est peint dans l'Énéide ! Encore une fois, de combien de plaisirs ne nous prive point une vaine délicatesse ? Les athéniens, plus sensibles & aussi polis que nous, voyoient sans dégoût Philoctète pansant sa blessure, & Pilade essuyant l'écume des lèvres de son ami étendu sur le sable. Mais après s'être plaint de ne pouvoir pas tout oser, il n'en faut pas moins se conformer aux mœurs & s'attacher aux bienséances *Caput artis decere.*

L'abattement de la douleur permet peu de gestes ; la réflexion profonde n'en veut aucun : le sentiment demande une action simple comme lui : l'indignation, le mépris, la fierté, la menace, la fureur concentrée, n'ont besoin que de l'expression des yeux & du visage : un regard, un mouvement de tête, voilà leur action naturelle ; le geste ne feroit que l'affoiblir. Que ceux qui reprochent à un acteur de négliger le geste dans les rôles pathéti-

ques de père, ou dans les rôles majestueux de rois, apprennent que la dignité n'a point ce qu'ils appellent des *bras*. Auguste tendoit simplement la main à Cinna, en lui disant : *soyons amis*. Et dans cette réponse,

Connoissez-vous César pour lui parler ainsi ?

César doit à peine laisser tomber un regard sur Ptolémée.

Ceux-là surtout ont besoin de peu de gestes, dont les yeux & les traits sont susceptibles d'une expression vive & touchante. L'expression des yeux & du visage est l'ame de la *Déclamation* ; c'est là que les passions vont se peindre en caractères de feu; c'est de là que partent ces traits, qui nous pénètrent lorsque nous entendons dans Iphigénie,

Vous y serez, ma Fille;

dans Andromaque,

Je ne t'ai point aimé, Cruel! qu'ai-je donc fait ?

dans Atrée,

Reconnois-tu ce sang ? &c.

Mais ce n'est ni dans les yeux seulement, ni seulement dans les traits, que le sentiment doit se peindre ; son expression résulte de leur harmonie, & les fils qui les font mouvoir tiennent tous au siège de l'ame. Lorsqu'Alvarez vient annoncer à Zamore & à Alzire l'arrêt qui les a condannés, cet arrêt funeste est écrit sur le front du vieillard, dans ses regards abattus, dans ses pas chancelants ; on frémit avant de l'entendre. Lorsqu'Ariane lit le billet de Thésée, les caractères de la main du perfide se répètent comme dans un miroir sur le visage pâlissant de son amante, dans ses yeux fixes & remplis de larmes, dans le tremblement de sa main. Les anciens n'avoient pas l'idée de ce degré d'expression ; & tel est parmi nous l'avantage des salles peu vastes, & du visage découvert. Le jeu mixte & le jeu muet devoient être encore plus incompatibles avec les masques ; mais il faut avouer aussi que la plupart de nos acteurs ont trop négligé cette partie, l'une des plus essencielles de la *Déclamation*.

Nous appelons *Jeu mixte* ou *composé*, l'expression d'un sentiment modifié par les circonstances, ou de plusieurs sentiments réunis. Dans le premier sens, tout jeu de théâtre est un jeu mixte : car dans l'expression du sentiment doivent se fondre à chaque trait les nuances du caractère & de la situation du personnage; ainsi, la férocité de Rhadamiste doit se peindre même dans l'expression de son amour ; ainsi, Pyrrhus doit mêler le ton du dépit & de la rage à l'expression tendre de ces paroles d'Andromaque, qu'il a entendues & qu'il répète en frémissant:

C'est Hector. . . . . .
Voilà ses yeux, sa bouche, & déja son audace ;
C'est lui-même; c'est toi, cher Époux, que j'embrasse.

Rien de plus varié dans les détails que le Monologue de Camille au quatrième acte des *Horaces* ; mais sa douleur est un sentiment continu qui doit être comme le fond de ce tableau. Et c'est là que triomphe l'actrice, qui joue ce rôle avec autant de vérité que de noblesse, d'intelligence que de chaleur. Le comédien a donc toujours au moins trois expressions à réunir, celle du sentiment, celle du caractère, & celle de la situation : règle peu connue, & encore moins observée.

Lorsque deux ou plusieurs sentiments agitent une ame, ils doivent se peindre en même temps dans les traits du visage & dans les accents de la voix, même à travers les efforts qu'on fait pour les dissimuler. Orosmane jaloux veut s'expliquer avec Zaïre ; il désire & craint l'aveu qu'il exige; le secret qu'il cherche l'épouvante, & il brûle de le découvrir : il éprouve de bonne foi tous ces mouvements confus, il doit les exprimer de même. La crainte, la fierté, la pudeur, le dépit, retiennent quelquefois la passion, mais sans la cacher : tout doit trahir un cœur sensible. Et quel art ne demandent point ces demi-teintes, ces nuances d'un sentiment répandues sur l'expression d'un sentiment contraire, surtout dans les scènes de dissimulation, où le poète a supposé que ces nuances ne seroient apperçues que des spectateurs, & qu'elles échaperoient à la pénétration des personnages intéressés ! Telle est la dissimulation d'Atalide avec Roxane, de Cléopâtre avec Antiochus, de Néron avec Agrippine. Plus les personnages sont difficiles à séduire par leur caractère & leur situation, plus la dissimulation doit être profonde, plus par conséquent la nuance de fausseté est difficile à ménager. Dans ce vers de Cléopâtre,

C'en est fait, je me rends, & ma colère expire;

dans ce vers de Néron,

Avec Britannicus je me réconcilie,

l'expression ne doit pas être celle de la vérité, car le mensonge ne sauroit y atteindre : mais combien ne doit-elle pas en approcher ? En même temps que le spectateur s'aperçoit que Cléopâtre & Néron dissimulent, il doit trouver vraisemblable qu'Antiochus & Agrippine ne s'en apperçoivent pas ; & ce milieu à saisir est peut-être le dernier effort de l'art de la *Déclamation*. Laisser voir la feinte au spectateur, c'est à quoi tout comédien peut réussir; ne la laisser voir qu'au spectateur, c'est ce que les plus consommés n'ont pas toujours le talent de faire.

De tout ce que nous venons de dire, il est aisé de se former une juste idée du jeu muet. Il n'est point de scène, soit tragique, soit comique, où cette espèce d'action ne doive entrer dans les silences. Tout personnage introduit dans une scène doit y être intéressé, tout ce qui l'intéresse doit l'émouvoir ; tout ce qui l'émeut doit se peindre dans ses traits & dans ses gestes : c'est le principe du jeu muet; & il n'est personne qui ne soit choqué de la négligence de ces

acteurs, qu'on voit, insensibles & sourds dès qu'ils cessent de parler, parcourir le spectacle d'un œil indifférent & distrait en attendant que leur tour vienne de prendre la parole.

En évitant cet excès de froideur dans les silences du dialogue, on peut tomber dans l'excès opposé. Il est un degré où les passions sont muettes; *ingentes stupent:* dans tout autre cas, il n'est pas naturel d'écouter en silence un discours dont on est violemment ému, à moins que la crainte, le respect, ou telle autre cause ne nous retienne. Le jeu muet doit donc être une expression contrainte & un mouvement réprimé. Le personnage qui s'abandonneroit à l'action devroit, par la même raison, se hâter de prendre la parole : ainsi, quand la disposition du dialogue l'oblige à se taire, on doit entrevoir, dans l'expression muette & retenue de ses sentiments, la raison qui lui ferme la bouche.

Une circonstance plus critique est celle où le poète fait taire l'acteur à contretemps. On ne sait que trop combien l'ambition des beaux vers a nui à la vérité du dialogue (*Voyez* DIALOGUE); combien de fois un personnage qui interromproit son interlocuteur, s'il suivoit le mouvement de la passion, se voit-il condanné à laisser achever une tirade brillante? Quel est pour lors le parti que doit prendre l'acteur que le poète tient à la gêne? S'il exprime par son jeu la violence qu'on lui fait, il rend plus sensible encore ce défaut du dialogue, & son impatience se communique au spectateur; s'il dissimule cette impatience, il joue faux en se possédant où il devroit s'abandonner. Quoi qu'il arrive, il n'y a point à balancer; il faut que l'acteur soit vrai, même au péril du poète.

Dans une circonstance pareille, l'actrice qui joue *Pénélope* (mademoiselle Clairon) a eu l'art de faire, d'un défaut de vraisemblance insoutenable à la lecture, un tableau théâtral de la plus grande beauté. Ulysse parle à Pénélope sous le nom d'un étranger. Le poète, pour filer la reconnoissance, a obligé l'actrice à ne pas lever les yeux sur son interlocuteur: mais à mesure qu'elle entend cette voix, les gradations de la surprise, de l'espérance, & de la joie, se peignent sur son visage avec tant de vivacité & de naturel, le saisissement qui la rend immobile tient le spectateur lui-même dans une telle suspension, que la contrainte de l'art devient l'expression de la nature. Mais les auteurs ne doivent pas compter sur ces coups de force, & le plus sûr est de ne pas mettre les acteurs dans le cas de les corriger.

Encore un mot du jeu muet dans les silences de l'action, partie essencielle & souvent négligée de l'imitation théâtrale. La nature a des situations & des mouvements que toute l'énergie des langues ne feroit qu'affoiblir, dans lesquels la parole retarde l'action & rend l'expression trainante & lâche. Les peintres dans ces situations devroient servir de modèles aux poètes & aux comédiens. L'*Agamemnon* de Timanthe, le *Saint Bruno en oraison* de le Sueur, le *Lazare* du Rembran, la *Descente de Croix* du Carrache, sont des morceaux sublimes dans ce genre. Ces grands maîtres ont laissé imaginer & sentir au spectateur ce qu'ils n'auroient pû qu'énerver, s'ils avoient tenté de le rendre. Homère & Virgile avoient donné l'exemple aux peintres. Ajax rencontre Ulysse aux enfers, Didon y rencontre Énée; Ajax & Didon n'expriment leur indignation que par le silence. Il est vrai que l'indignation est une passion taciturne; mais elles ont toutes des moments où le silence est leur expression la plus énergique & la plus vraie.

Les acteurs ne manquent pas de se plaindre, que les poètes ne donnent point lieu à ces silences éloquents, qu'ils veulent tout dire, & ne laissent rien à l'action : les poétes gémissent de leur côté, de ne pouvoir se reposer sur l'intelligence & le talent de leurs acteurs, pour l'expression des réticences; & en général, les uns & les autres ont raison. Mais l'acteur qui sent vivement, trouve encore dans l'expression du poète assez de vides à remplir.

Baron, dans le rôle d'Ulysse, étoit quatre minutes à parcourir en silence tous les changements qui frappoient sa vûe en entrant dans son palais.

Phèdre apprend que Thésée est vivant. Racine s'est bien gardé d'occuper par des paroles le premier moment de cette situation.

> Mon époux est vivant, Œnone, c'est assez;
> J'ai fait l'indigne aveu d'un amour qui l'outrage;
> Il vit; je ne veux pas en savoir davantage.

C'est au silence à peindre l'horreur dont elle est saisie à cette nouvelle, & le reste de la scène n'en est que le dèvelopement.

Phèdre apprend de la bouche de Thésée, qu'Hypolithe aime Aricie. Qu'il nous soit permis de le dire : si le poète avoit pû compter sur le jeu muet de l'actrice, il auroit retranché ce monologue :

> Il sort : quelle nouvelle a frappé mon oreille? *&c.*

& n'auroit fait dire à Phèdre que ce vers, après un long silence :

> Et je me chargerois du soin de le défendre?

Nos voisins sont plus hardis, & par conséquent plus grands que nous dans cette partie. On voit, sur le théatre de Londres, Barnweld, chargé de pesantes chaînes, se rouler avec son ami sur le pavé de la prison, étroitement serrés l'un dans les bras de l'autre; leurs larmes, leurs sanglots, leurs embrassements, sont l'expression de leur douleur.

Mais dans cette partie, comme dans toutes les autres, pour encourager & les auteurs & les acteurs à chercher les grands effets, & à risquer ce qui peut les produire, il faut un Public sérieux, éclairé, sensible, & qui porte au théatre de *Cinna* un autre esprit qu'à ceux d'*Arlequin & de Gille*.

La manière de s'habiller au théatre, contribue plus qu'on ne pense à la vérité & à l'énergie de l'action. *Voyez* DÉCORATION. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) DÉCLARER, DÉCOUVRIR, MANIFESTER, RÉVÉLER, DÈCELER. *Synonymes.*

Faire connoître ce qui étoit ignoré, eſt la ſignification commune de tous ces mots. Mais *Déclarer*, c'eſt dire les choſes exprès & de deſſein, pour en inſtruire ceux à qui l'on ne veut pas qu'elles demeurent inconnues. *Découvrir*, c'eſt montrer, ſoit de deſſein, ſoit par inadvertance, ce qui avoit été caché juſqu'alors. *Manifeſter*, c'eſt produire au dehors les ſentiments intérieurs. *Révéler*, c'eſt rendre public ce qui a été confié ſous le ſecret. *Dèceler*, c'eſt nommer celui qui a fait la choſe, mais qui ne veut pas en être cru l'auteur.

Les criminels *déclarent* preſque toujours leurs complices. Les confidentes *découvrent* ordinairement les intrigues. Les courtiſans ne ſe *manifeſtent* pas aiſément. Les confeſſeurs *révèlent* quelquefois par leur imprudence la confeſſion des pénitents. Quand on ne veut pas être *dècelé*, il ne faut avoir aucun témoin de ſon action. (*L'abbé* GIRARD.)

DÉCLINABLE, adj. m. & f. *terme de Grammaire.* Il y a des langues où l'uſage a établi que l'on pût changer la terminaiſon des noms, ſelon les divers rapports ſous leſquels on veut les faire conſidérer. On dit alors de ces noms qu'ils ſont *déclinables*, c'eſt à dire qu'ils changent de terminaiſon ſelon l'uſage établi dans la langue. Il y a des noms dont la terminaiſon ne varie point; on les appelle *indéclinables :* tels ſont en latin *veru* & *cornu*, indéclinables au ſingulier; *fas*, *nefas*, &c. Il y a pluſieurs adjectifs indéclinables, *nequam*, *tot*, *totidem*, *quot*, *aliquot*, &c. Les noms de nombre depuis *quatuor* juſqu'à *centum*, ſont auſſi indéclinables. *Voyez* DÉCLINAISON.

Les noms françois ne reçoivent de changement dans leur terminaiſon, que du ſingulier au pluriel; le *ciel*, les *cieux :* ainſi, ils ſont indéclinables. Il en eſt de même en eſpagnol, en italien, *&c.*

On connoît en françois les rapports reſpectifs des mots entre eux;

1°. Par l'arrangement dans lequel on les place. *V.* CAS.

2°. Par les prépoſitions qui mettent les mots en rapport, comme *par*, *pour*, *ſur*, *dans*, *en*, *à*, *de*, &c.

3°. Les pronoms ou prépoſitifs, ainſi nommés parce qu'on les place au devant des ſubſtantifs, ſervent auſſi à faire connoître ſi l'on doit prendre la propoſition dans un ſens univerſel, ou dans un ſens particulier, ou dans un ſens ſingulier, ou dans un ſens indéfini, ou dans un ſens individuel. Ces prénoms ſont *tout*, *chaque*, *quelque*, *un*, *le*, *la ;* ainſi, on dit *tout homme*, *un homme*, *l'homme*, &c.

4°. Enfin après que toute la phraſe eſt lue ou énoncée, l'eſprit, accoutumé à la langue, ſe prête à conſidérer les mots dans l'arrangement convenable au ſens total, & même à ſuppléer, par analogie, des mots qui ſont quelquefois ſouſentendus. (*M.* DU MARSAIS.)

DÉCLINAISON, ſ. f. *terme de Grammaire.* Pour bien entendre ce que c'eſt que *Déclinaiſon*, il faut d'abord ſe rappeler un grand principe dont les grammairiens qui raiſonnent peuvent tirer bien des lumières. C'eſt que, ſi nous conſidérons notre penſée en elle-même, ſans aucun rapport à l'Élocution, nous trouverons qu'elle eſt très-ſimple; je veux dire que l'exercice de notre faculté de penſer ſe fait en nous par un ſimple regard de l'eſprit, par un point de vûe, par un aſpect indiviſible: il n'y a alors dans la penſée, ni ſujet, ni attribut, ni nom, ni verbe, *&c.* Je voudrois pouvoir ici prendre à témoin les muets de naiſſance, & les enfants qui commencent à faire uſage de leur faculté intellectuelle; mais ni les uns ni les autres ne ſont en état de rendre témoignage; & nous en ſommes réduits à nous rappeler, autant qu'il eſt poſſible, ce qui s'eſt paſſé en nous dans les premières années de notre vie. Nous jugions que le ſoleil étoit levé, que la lune étoit ronde, blanche, & brillante, & nous ſentions que le ſucre étoit doux, ſans unir, comme on dit, l'idée de l'attribut à l'idée du ſujet; expreſſions métaphoriques, ſur leſquelles il y a peut-être encore bien des réflexions à faire. En un mot, nous ne faiſions pas alors les opérations intellectuelles que l'Élocution nous a contraints de faire dans la ſuite. C'eſt qu'alors nous ne ſentions & nous ne jugions que pour nous; & c'eſt ce que nous éprouvons encore aujourdhui, quand il ne s'agit pas d'énoncer notre penſée.

Mais dès que nous voulons faire paſſer notre penſée dans l'eſprit des autres, nous ne pouvons produire en eux cet effet que par l'entremiſe de leurs ſens. Les ſignes naturels qui affectent les ſens, tels ſont le rire, les ſoupirs, les larmes, les cris, les regards, certains mouvements de la tête, des pieds, & des mains, *&c.* ces ſignes, dis je, répondent juſqu'à un certain point à la ſimplicité de la penſée; mais ils ne la détaillent pas aſſez, & ne peuvent ſuffire à tout. Nous trouvons des moyens plus féconds dans l'uſage des mots; c'eſt alors que notre penſée prend une nouvelle forme, & devient pour ainſi dire un corps diviſible. En effet, pour faire paſſer notre penſée dans l'eſprit des autres par leurs ſens, qui en ſont le ſeul chemin, nous ſommes obligés de l'analyſer, de la diviſer en différentes parties, & d'adapter des mots particuliers à chacune de ces parties, afin qu'ils en ſoient les ſignes. Ces mots rapprochés forment d'abord divers enſembles, par les rapports que l'eſprit a mis entre les mots dont ces enſembles ſont compoſés; de là les ſimples énonciations qui ne marquent que des ſens partiels: de là les propoſitions, les périodes, enfin le diſcours.

Mais chaque Tout, tant partiel que complet, ne forme de ſens ou d'enſemble, & ne devient *Tout* que par les rapports que l'eſprit met entre les mots qui le compoſent; ſans quoi on auroit beau aſſembler ces mots, on ne formeroit aucun ſens. C'eſt ainſi qu'un monceau de matériaux & de pierres n'eſt

pas un édifice; il faut des matériaux, mais il faut encore que ces matériaux ſoient dans l'arrangement & dans la forme que l'architecte veut leur donner, afin qu'il en réſulte tel ou tel édifice : de même il faut des mots; mais il faut que ces mots ſoient mis en rapport, ſi l'on veut qu'ils énoncent des penſées.

Il y a donc deux obſervations importantes à faire, d'abord ſur les mots.

Premièrement on doit connoître leur valeur, c'eſt à dire, ce que chaque mot ſignifie.

Enſuite on doit étudier les ſignes établis en chaque langue, pour indiquer les rapports que celui qui parle met entre les mots dont il ſe ſert; ſans quoi il ne ſeroit pas poſſible d'entendre le ſens d'aucune phraſe. C'eſt uniquement la connoiſſance de ces rapports qui donne l'intelligence de chaque ſens partiel & du ſens total : *ſunt declinati caſus, ut is qui de altero diceret, diſtinguere poſſet quum vocaret, quum daret, quum accuſaret, ſic alia quidem di crimina quæ nos & græcos ad declinandum duxerunt.* Varr. *de ling. lat. lib. VII.* Par exemple,

Frigidus, agricolam, ſi quando continet imber.
Virg. *Géorg. l. I, v.* 259.

Quand on entend la langue, on voit, par la terminaiſon de *frigidus*, que ce mot eſt adjectif d'*imber*; & on connoit, par la terminaiſon de ces deux mots, *imber frigidus*, que leur union, qui n'eſt qu'une partie du Tout, fait le ſujet de la propoſition. On voit auſſi, par le même moyen, que *continet* eſt le verbe de *imber frigidus*, & que *agricolam* eſt le déterminant, ou, comme on dit, le régime de *continet*. Ainſi, quand on a lu toute la propoſition, l'eſprit rétablit les mots dans l'ordre de leurs rapports ſucceſſifs : *ſi quando (aliquando) imber frigidus continet agricolam*, &c. Les terminaiſons & les mots conſidérés dans cet arrangement, font entendre le ſens total de la phraſe.

Il paroît, par ce que nous venons d'obſerver, qu'en latin les noms & les verbes changent de terminaiſon, & que chaque terminaiſon a ſon uſage propre, & indique le corrélatif du mot. Il en eſt de même en grec & en quelques autres langues. Or la liſte ou ſuite de ces diverſes terminaiſons rangées ſelon un certain ordre, tant celles des noms que celles des verbes; cette liſte, dis-je, ou ſuite a été appelée *Déclinaiſon* par les anciens grammairiens : *legi*, dit Varron, *declinatum eſt à lego.* Varr. *de ling. lat. l. VII.* Mais dans la ſuite on a reſtreint le nom de *Conjugaiſon* à la liſte ou arrangement des terminaiſons des verbes, & on a gardé le nom de *Déclinaiſon* pour les ſeuls noms. Ce mot vient de ce que tout nom a d'abord ſa première terminaiſon, qui eſt la terminaiſon abſolue; *muſa*, *dominus*, &c. C'eſt ce que les grammairiens appellent le cas direct, *in recto*. Les autres terminaiſons s'écartent, *declinent*, tombent de cette première, & c'eſt de là que vient le mot de *Déclinaiſon*, & celui de *Cas* : *declinare*, ſe détourner, s'écarter, s'éloigner de : *nomina, recto caſu accepto, in reliquos obliquos declinant.* Varr. *de linguâ latinâ, l. VII.* Ainſi, la *Déclinaiſon* eſt la liſte des différentes inflexions ou déſinences des noms, ſelon les divers ordres établis dans une langue. On compte en latin cinq différents ordres de terminaiſons, ce qui fait les cinq *Déclinaiſons* latines : elles diffèrent d'abord l'une de l'autre par la terminaiſon du génitif. On apprend le détail de ce qui regarde les *Déclinaiſons*, dans les Grammaires particulières des langues qui ont des cas, c'eſt à dire, dont les noms changent de terminaiſon ou déſinence.

La Grammaire générale de Port-Royal, *chap. xvj.* dit qu'on ne doit point admettre le mode optatif en latin ni en françois, parce qu'en ces langues l'optatif n'a point de terminaiſon particulière qui le diſtingue des autres modes. Ce n'eſt pas de la différence de ſervice que l'on doit tirer la différence des modes dans les verbes, ni celle des *Déclinaiſons* ou des cas dans les noms; ce ſont uniquement les différentes inflexions ou déſinences qui doivent faire les divers modes des verbes, & les différentes *Déclinaiſons* des noms. En effet, la même inflexion peut avoir pluſieurs uſages, & même des uſages tout contraires, ſans que ces divers ſervices apportent de changement au nom que l'on donne à cette inflexion. *Muſam* n'en eſt pas moins à l'accuſatif, pour être conſtruit avec une prépoſition, ou bien avec un infinitif, ou enfin avec un verbe à quelque mode fini.

On dit en latin *dare alicui* & *eripere alicui*; ce qui n'empêche pas que *alicui* ne ſoit également au datif, ſoit qu'il ſe trouve conſtruit avec *dare* ou avec *eripere*.

Je conclus de ces réflexions, qu'à parler exactement, il n'y a ni cas ni *Déclinaiſon* dans les langues où les noms gardent toujours la même terminaiſon, & ne diffèrent tout au plus que du ſingulier au pluriel.

Mais il doit y avoir des ſignes de la relation des mots, ſans quoi il ne réſulteroit aucun ſens de leur aſſemblage. Par exemple, ſi je dis en françois *Céſar vainquit Pompée*, *Céſar* étant nommé le premier, cette place ou poſition me fait connoître que *Céſar* eſt le ſujet de la propoſition; c'eſt à dire que c'eſt de *Céſar* que je juge, que c'eſt à *Céſar* que je vas attribuer ce que le verbe ſignifie, action, paſſion, ſituation, ou état. Mais je ne dirai pas pour cela que *Céſar* ſoit au nominatif, il eſt autant au nominatif que *Pompée*.

Vainquit eſt un verbe; or en françois la terminaiſon du verbe en indique le rapport : je connois donc, par la terminaiſon de *vainquit*, que ce mot eſt dit de *Céſar*.

Pompée étant après le verbe, je juge que c'eſt le nom de celui qui a été vaincu; c'eſt le terme de l'action de *vainquit* : mais je ne dis pas pour cela que *Pompée* ſoit à l'accuſatif. Les noms fran-

çois gardant toujours la même terminaiſon dans le même nombre, ils ne ſont ni à l'accuſatif ni au génitif; en un mot, ils n'ont ni cas ni *Déclinaiſon*. S'il arrive qu'un nom françois ſoit précédé de la prépoſition *de*, ou de la prépoſition *à*, il n'en eſt pas plus au génitif ou au datif, que quand il eſt précédé de *par*, ou de *pour*, de *ſur*, ou de *dans*, &c.

Ainſi, en françois & dans les autres langues dont les noms ne ſe *déclinent* point, la ſuite des rapports des mots commence par le ſujet de la propoſition; après quoi viennent les mots qui ſe rapportent à ce ſujet, ou par le rapport d'identité, ou par le rapport de détermination : je veux dire que le corrélatif eſt énoncé ſucceſſivement après le mot auquel il ſe rapporte, comme en cet exemple, *Céſar vainquit Pompée.*

Le mot qui précède excite la curioſité, le mot qui ſuit la ſatisfait. *Céſar*, que fit-il? il *vainquit*, & qui? *Pompée.*

Les mots ſont auſſi mis en rapport par le moyen des prépoſitions: *un temple de marbre, l'âge de fer.* En ces exemples, & en un très-grand nombre d'exemples ſemblables, on ne doit pas dire que le nom qui ſuit la prépoſition ſoit au génitif ou à l'ablatif, parce que le nom françois ne change point ſa terminaiſon, après quelque prépoſition que ce ſoit; ainſi, il n'a ni génitif ni ablatif. En latin *marmoris* & *ferri* ſeroient au génitif, & *marmore* & *ferro* à l'ablatif. La terminaiſon eſt différente; & ce qu'il y a de remarquable, c'eſt que notre équivalent au génitif des latins, étant un nom avec la prépoſition *de*, nos grammairiens ont dit qu'alors le nom étoit au génitif, ne prenant pas garde que cette façon de parler nous vient de la prépoſition latine *de*, qui ſe conſtruit toujours avec le nom à l'ablatif:

Et viridi in campo templum de marmore ponam.
Virg. *Géorg. l. III, v.* 13.

Et Ovide parlant de l'*âge de fer*, qui fut le dernier, dit:

De duro eſt ultima ferro. Ovid. *Mét. l. I, v.* 127.

Il y a un très-grand nombre d'exemples pareils dans les meilleurs auteurs, & encore plus dans ceux de la baſſe latinité. *Voyez* ce que nous avons dit à ce ſujet *au mot* ARTICLE *& au mot* DATIF.

Comme nos grammairiens ont commencé d'apprendre la Grammaire relativement à la langue latine, il n'eſt pas étonnant que par un effet du préjugé de l'enfance, ils ayent voulu adapter à leur propre langue les notions qu'ils avoient priſes de cette Grammaire, ſans conſidérer que, hors certains principes communs à toutes les langues, chacune a d'ailleurs ſes idiotiſmes & ſa Grammaire; & que nos noms conſervant toujours en chaque nombre la même terminaiſon, il ne doit y avoir dans notre langue ni cas ni *Déclinaiſons*. La connoiſſance du rapport des mots nous vient ou des terminaiſons des verbes, ou de la place des mots, ou des prépoſitions *par*, *pour*, *en*, *à*, *de*, &c. qui mettent les mots en rapport, ou enfin de l'enſemble des mots de la phraſe.

S'il arrive que dans la conſtruction élégante l'ordre ſucceſſif dont j'ai parlé ſoit interrompu par des tranſpoſitions ou par d'autres figures, ces pratiques ne ſont autoriſées dans notre langue, que lorſque l'eſprit, après avoir entendu toute la phraſe, peut aiſément rétablir les mots dans l'ordre ſucceſſif, qui ſeul donne l'intelligence. Par exemple, dans cette phraſe de Télémaque, *Là coulent mille divers ruiſſeaux*, on entend auſſi aiſément le ſens, que ſi l'on avoit lu d'abord, *mille divers ruiſſeaux coulent là.* La tranſpoſition, qui tient d'abord l'eſprit en ſuſpens, rend la phraſe plus vive & plus élégante. *Voyez* ARTICLE, CAS, CONCORDANCE, CONSTRUCTION. (*M.* DU *MARSAIS.*)

DÉCLINER, v. act. *terme de Grammaire.* C'eſt dire de ſuite les terminaiſons d'un nom ſelon l'ordre des cas; ordre établi dans les langues où les noms changent de terminaiſon. *Voyez* CAS, DÉCLINAISON, ARTICLE. (*M.* DU *MARSAIS.*)

* DÉCORATION ſ. f. (*Belles-Lettres.*) Parmi les *Décorations* théâtrales, les unes ſont de décence, & les autres de pure ornement. Les *Décorations* de pur ornement ſont arbitraires, & n'ont pour règle que le goût. On peut en puiſer les principes généraux dans les *art.* ARCHITECTURE, PERSPECTIVE, DESSEIN, *&c.* Nous nous contenterons d'obſerver ici que la *Décoration* la plus capable de charmer les yeux, devient triſte & effrayante pour l'imagination, dès qu'elle met les acteurs en danger: ce qui devroit bannir de notre théâtre lyrique ces vols ſi mal exécutés, dans leſquels, à la place de Mercure ou de l'Amour, on ne voit qu'un malheureux ſuſpendu à une corde, & dont la ſituation fait trembler tous ceux qu'elle ne fait pas rire. *Voyez l'article* DÉCORATION, *Opéra.*

Les *Décorations* de décence ſont une imitation de la belle nature, comme doit l'être l'action dont elles retracent le lieu. Un homme célèbre en ce genre en a donné au théâtre lyrique, qui ſeront long temps gravées dans le ſouvenir des connoiſſeurs. De ce nombre étoit le périſtyle du palais de Ninus, dans lequel, aux plus belles proportions & à la perſpective la plus ſavante, le peintre avoit ajouté un coup de génie bien digne d'être rappelé.

Après avoir employé preſque toute la hauteur du théâtre à élever ſon premier ordre d'Architecture, il avoit laiſſé voir aux yeux la naiſſance d'un ſecond ordre qui ſembloit ſe perdre dans le ceintre, & que l'imagination achevoit : ce qui prêtoit à ce périſtyle une élévation fictive, double de l'eſpace donné. C'eſt dans tous les arts un grand principe, que de laiſſer l'imagination en liberté : on perd toujours à lui circonſcrire un eſpace; de là vient que les idées générales, n'ayant point de li-

mites déterminées, ſont les ſources les plus fécondes du ſublime.

Le théâtre de la Tragédie, où les décences doivent être bien plus rigoureuſement obſervées qu'à celui de l'Opéra, les a trop négligées dans la partie des *Décorations*. Le poète a beau vouloir tranſporter les ſpectateurs dans le lieu de l'action; ce que les yeux voient, dément à chaque inſtant ce que l'imagination ſe peint. Cinna rend compte à Émilie de la conjuration, dans le même ſallon où va délibérer Auguſte; & dans le premier acte de Brutus, deux valets de théâtre viennent enlever l'autel de Mars pour débarraſſer la ſcène. Le manque de *Décorations* entraîne l'impoſſibilité des changements, & celle-ci borne les auteurs à la plus rigoureuſe unité de lieu : règle génante, qui leur interdit un grand nombre de beaux ſujets, ou les oblige à les mutiler. *Voyez* TRAGÉDIE, UNITÉ, *&c.*

Il eſt bien étrange qu'on ſoit obligé d'aller chercher, au théâtre de la farce italienne, un modèle de *Décoration* tragique. Il n'eſt pas moins vrai que la priſon de Sigiſmond en eſt un qu'on auroit dû ſuivre. N'eſt-il pas ridicule que, dans les tableaux les plus vrais & les plus touchants des paſſions & des malheurs des hommes, on voye un captif ou un coupable avec des liens d'un fer blanc léger & poli? Qu'on ſe repréſente Électre dans ſon premier monologue, trainant de véritables chaînes dont elle ſeroit accablée : quelle différence dans l'illuſion & dans l'intérêt! Au lieu du foible artifice dont le poète s'eſt ſervi dans le *Comte d'Eſſex* pour retenir ce priſonnier dans le palais de la reine, ſuppoſons que la facilité des changements de *Décoration* lui eût permis de l'enfermer dans un cachot; quelle force le ſeul aſpect du lieu ne donneroit-il pas au contraſte de ſa ſituation préſente avec ſa fortune paſſée? On ſe plaint que nos tragédies ſont plus en diſcours qu'en action : le peu de reſſources qu'a le poète du côté du ſpectacle, en eſt en partie la cauſe. La parole eſt ſouvent une expreſſion foible & lente; mais il faut bien ſe réſoudre à faire paſſer par les oreilles ce qu'on ne peut offrir aux yeux.

Ce défaut de nos ſpectacles ne doit pas être imputé aux comédiens, non plus que le mélange indécent des ſpectateurs avec les acteurs, dont on s'eſt plaint tant de fois. Corneille, Racine, & leurs rivaux n'attirent pas aſſez le vulgaire, cette partie ſi nombreuſe du Public, pour fournir à leurs acteurs de quoi les repréſenter dignement; la ville elle ſeule pourroit donner à ce théâtre toute la pompe qu'il doit avoir, ſi les magiſtrats vouloient bien enviſager les ſpectacles publics comme une branche de la police & du commerce.

Mais la partie des *Décorations* qui dépend des acteurs eux-mêmes, c'eſt la décence des vêtements. Il s'eſt introduit à cet égard un uſage auſſi difficile à concevoir qu'à détruire. Tantôt c'eſt Guſtave qui ſort des cavernes de Dalécarlie avec un habit bleu-céleſte à parements d'hermine; tantôt c'eſt Pharaſmane qui, vêtu d'un habit de brocard d'or, dit à l'ambaſſadeur de Rome :

> La nature, marâtre en ces affreux climats,
> Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des ſoldats.

De quoi donc faut-il que Guſtave & Pharaſmane ſoient vêtus? l'un de peau, l'autre de fer. Comment les habilleroit un grand peintre? Il faut donner, dit-on, quelque choſe aux mœurs du temps. Il falloit donc auſſi que Lebrun friſât Porus & des gants à Alexandre? C'eſt au ſpectateur à déplacer, non au ſpectacle; & c'eſt la réflexion que tous les acteurs devroient faire à chaque rôle qu'ils vont jouer : on ne verroit point paroître Céſar en perruque quarrée, ni Ulyſſe ſortir tout poudré du milieu des flots. Ce dernier exemple nous conduit à une remarque qui peut être utile. Le poète ne doit jamais préſenter des ſituations que l'acteur ne ſauroit rendre, telle que celle d'un héros mouillé. Quinault a imaginé un tableau ſublime dans Iſis, en voulant que la furie tirât Io par les cheveux hors de la mer : mais ce tableau ne doit avoir qu'un inſtant : il devient ridicule ſi l'œil s'y repoſe; & la ſcène qui le ſuit immédiatement le rend impratiquable au théâtre.

Aux reproches que nous faiſons aux comédiens ſur l'indécence de leurs vêtements, ils peuvent oppoſer l'uſage établi, & le danger d'innover aux yeux d'un Public, qui condanne ſans entendre & qui rit avant de raiſonner. Nous ſavons que ces excuſes ne ſont que trop bien fondées, nous ſavons de plus que nos réflexions ne produiront aucun fruit. Mais notre ambition ne va point juſqu'à prétendre corriger notre ſiècle; il nous ſuffit d'apprendre à la poſtérité, ſi cet ouvrage peut y parvenir, ce qu'auront penſé dans ce même ſiècle ceux qui, dans les choſes d'art & de goût, ne ſont d'aucun ſiècle ni d'aucun pays.

(¶ J'étois injuſte en n'oſant eſpérer les changements que je déſirois aux *Décorations* théâtrales. Mais je dois dire, pour mon excuſe, que, lorſque cet article fut imprimé, il n'y avoit aucune apparence à la révolution qui arriva quelque temps après.

Le plus difficile & le plus néceſſaire étoit de dégager le théâtre de cette foule de ſpectateurs qui l'inondoient, & qui laiſſoient à peine aux acteurs l'étroit eſpace qui ſéparoit les deux balcons de l'avant-ſcène. On a peine à concevoir aujourdhui que Mérope, Iphigénie, Sémiramis, ayent été jouées comme au centre d'un bataillon de ſpectateurs debout, qui rempliſſoient le fond du théâtre, & qui obſtruoient les couliſſes, au point que les acteurs n'entroient & ne ſortoient qu'à travers cette foule, qu'ils perçoient difficilement. Rien de plus contraire à la pompe & à l'illuſion de la ſcène : auſſi l'ombre de *Ninus*, écartant une troupe de petits-maîtres pour ſe montrer, ne fut-elle d'abord qu'un objet de plaiſanterie; & la plus théâtrale de nos tragédies, Sémiramis, tomba. Mais l'ha-

bitude & l'intérêt des comédiens perpétuoient un abus si barbare ; & il subsisteroit peut-être encore, si M. le comte de Lauragais, par une libéralité dont les Arts & les Lettres doivent conserver la mémoire, n'avoit déterminé les comédiens à renoncer au bénéfice de ce surcroît de spectateurs.

Le théâtre une fois libre, avec un peu de soin, de dépense, & de goût dans les nouvelles *Décorations*, il fut aisé de rendre la scène plus décente.

Mais le changement des habits étoit un article important : il exigeoit des frais considérables, on n'osoit pas même y penser ; lorsque la célèbre Clairon, qui avoit le droit de donner l'exemple, fit la première le sacrifice de ses riches vêtements de théâtre, & dans Idamé, dans Roxane, dans Didon, dans Électre, enfin dans tous ses rôles, prit le costume du pays & du temps. Ce changement fut applaudi comme il devoit l'être ; & dès lors tous les acteurs furent forcés de se vétir sur ce modèle : plus de paniers pour les dames grèques & romaines ; plus de chapeaux à grands panaches pour Mitridate & pour Auguste ; plus de tonnelets aux cuirasses ; plus de manchettes, plus de gants à franche, plus de perruques volumineuses pour les héros de l'antiquité. Chacun parut en habit convenable ; & mademoiselle Clairon eut la gloire d'avoir mis la première, sur la scène tragique françoise, de la décence & de la vérité.

Mais un autre exemple qu'elle donna & qui ne fut pas imité de même, ce fut de réformer la déclamation, en même temps que ses habits. Jusques là, elle avoit eu trop de déférence pour un ancien systême de déclamation emphatique, où l'on prenoit l'enflure pour de la dignité. En se voyant réellement vétue comme Idamé, comme Roxane, comme Didon, Électre, Aménaïde, elle parut se demander à elle-même de quel ton elles avoient parlé ; & sans déroger à la noblesse de ses rôles, elle sut rendre la déclamation tragique à la fois majestueuse & naturelle, évitant d'un côté l'emphase, de l'autre la familiarité ; aussi éloignée du ton bourgeois que du ton ampoulé ; sans aucune affectation & sans aucune négligence ; sans rien outrer & sans rien affoiblir ; d'un accord parfait dans l'action de son geste & de son visage, d'une justesse inaltérable, d'une sûreté infaillible à saisir toutes les nuances de l'expression dans des variétés infinies & des degrés inappréciables ; si accomplie enfin, que tout ce que l'envie a pu lui reprocher, a été de n'avoir laissé dans l'art aucune des incorrections qui appartiennent à la nature : reproche qu'on ne s'étoit pas encore avisé de faire aux sculpteurs qui nous ont donné l'Antinoüs & l'Apollon. *Voyez* DÉCLAMATION THÉATRALE.) (*M. MARMONTEL.*)

* DÉCOUVERTE, INVENTION. *Syn.*

On peut nommer ainsi en général tout ce qui se trouve de nouveau dans les arts & dans les sciences. Cependant on n'applique gueres le nom de *Découverte*, & on ne doit même l'appliquer qu'à ce qui est, non seulement nouveau, mais en même temps curieux, utile, ou difficile à trouver, & qui par conséquent a un certain degré d'importance. On appelle seulement *Invention*, ce que l'on trouve de nouveau, & qui n'a pas l'un de ces trois caractères d'importance. (*M. D'ALEMBERT.*)

(¶ Il me semble aussi que l'idée de la *Découverte* tient plus de la science, & que celle de *l'Invention* tient plus de l'art. Une *Découverte* étend la sphère de nos connoissances ; une *Invention* ajoûte au secours dont nous avons besoin. Comme les principes des sciences portent nécessairement sur des faits, qui les établissent & qui n'en sont que des cas particuliers, une *Découverte* peut être due au hasard ; mais une *Invention* ne peut être que le résultat d'une recherche expresse. *Voyez* INVENTER, TROUVER. (*M. BEAUZÉE.*)

* DÉCOUVRIR, TROUVER. *Synonymes.*

Ces mots signifient en général, Acquérir par soi-même la connoissance d'une chose qui est cachée aux autres (*M. D'ALEMBERT.*)

(¶ C'est une tradition qu'on ne sauroit plus révoquer en doute, que Pascal *découvrit* ou *trouva*, à l'âge de douze ans, les propriétés du cercle & des triangles, & les premiers éléments de la Géométrie, qui d'ailleurs n'étoient cachés à personne. Je crois en effet qu'il suffit, pour assûrer le mérite d'une *Découverte*, que la chose ait été cachée auparavant à celui qui l'a *trouvée* ; l'état des autres à cet égard n'y peut rien faire. (*M. BEAUZÉE.*)

Voici les nuances qui distinguent ces mots. En cherchant à *découvrir*, en matière de sciences, ce qu'on cherche ; on *trouve* souvent ce qu'on ne cherchoit pas. Nous *découvrons* ce qui est hors de nous ; nous *trouvons* ce qui n'est proprement que dans notre entendement, & qui dépend uniquement de lui : ainsi, on *découvre* un phénomène de Physique, on *trouve* la solution d'une difficulté.

Trouver se dit aussi de ce que plusieurs personnes cherchent ; & *Découvrir*, de celles qui ne sont cherchées que par un seul. C'est pour cela qu'on dit, *Trouver* la pierre philosophale, les longitudes, le mouvement perpétuel, & non pas, les *découvrir* : on ne peut pas dire en ce sens, que Newton a *trouvé* le systême du monde, & qu'il a *découvert* la gravitation universelle ; parce que le systême du monde a été cherché par tous les philosophes, & que la gravitation est le moyen particulier dont Newton s'est servi pour y parvenir.

Découvrir se dit aussi lorsque ce que l'on cherche a beaucoup d'importance ; & *Trouver*, lorsque l'importance est moindre. Ainsi, en Mathématiques & dans les autres sciences, on doit se servir du mot de *Découvrir*, lorsqu'il est question de propositions & de méthodes générales ; & du mot *Trouver*, lorsqu'il est question de propositions & de méthodes particulières, dont l'usage est moins étendu.

On dit aussi : Tel navigateur a *découvert* un tel pays, & il y a *trouvé* des habitants. (*M. D'ALEMBERT.*)

(N.) DÉCRIER, DÉCRÉDITER. *Synonymes.* Tous deux blessent la considération dont jouïssoit l'objet sur qui tombe cette attaque. (*M. Beauzée.*)

Le premier va directement à l'honneur; le second, au crédit.

On *décrie* une femme, en disant d'elle des choses qui la font passer pour une personne peu régulière. On *décrédite* un homme d'affaires, en publiant qu'il est ruiné.

On *décrédite* un ambassadeur, en disant qu'il n'a pas des pouvoirs absolus : on le *décrie*, en disant que c'est un homme sans foi & sans parole.

Le commun du monde se donne la liberté de *décrier* la conduite de ceux qui gouvernent. Si ce qu'on dit de nous est faux; aussi tôt que nous nous en piquerons, nous le ferons croire véritable; le mépris de tels discours les *décrédite.* (*Bouhours, Remarq. nouv.* Tome II.)

La jalousie & l'esprit de parti ont souvent *décrié* les personnes, pour venir plus aisément à bout de *décréditer* leurs opinions. (*M. Beauzée.*)

DÉFAITE, DÉROUTE. *Synonymes.* Ces mots désignent la perte d'une bataille, faite par une armée; avec cette différence, que *Déroute* ajoûte à *Défaite*, & désigne une armée qui fuit en désordre & qui est totalement dissipée. (*M. d'Alembert.*)

DÉFECTIF *ou* DÉFECTUEUX, adj. *Terme de Grammaire*, qui se dit d'un nom qui manque ou de quelque nombre, ou de quelque cas. On le dit aussi des verbes qui n'ont pas tous les modes ou tous les temps qui sont en usage dans les verbes réguliers. *Voyez* Cas, Conjugaison, Déclinaison, Verbe. (*M. du Marsais.*)

DÉFENDRE, SOUTENIR, PROTÉGER. *Synonymes.* Ces trois mots signifient en général l'action de mettre quelqu'un ou quelque chose à couvert du mal qu'on lui fait ou qui peut lui arriver.

On *défend* ce qui est attaqué; on *soutient* ce qui peut l'être; on *protège* ce qui a besoin d'être encouragé.

Un roi sage & puissant doit *protéger* le commerce dans ses États, le *soutenir* contre les étrangers, & le *défendre* contre ses ennemis. On dit, *Défendre* une cause, *Soutenir* une entreprise, *Protéger* les sciences & les arts. On est *protégé* par ses supérieurs; on peut être *défendu* & *soutenu* par ses égaux. On est *protégé* par les autres; on peut se *défendre* & se *soutenir* par soi-même.

Protéger suppose de la puissance, & ne demande point d'action; *Défendre* & *Soutenir* en demandent, mais le premier suppose une action plus marquée.

Un petit État, en temps de guerre, est ou *défendu* ouvertement ou secrètement *soutenu* par un plus grand, qui se contente de le *protéger* en temps de paix. (*M. d'Alembert.*)

DÉFENDU, PROHIBÉ. *Synonymes.* Ces deux mots désignent en général une chose qu'il n'est pas permis de faire, en conséquence d'un ordre ou d'une loi positive. Ils diffèrent en ce que *Prohibé* ne se dit guère que des choses qui sont *défendues* par une loi humaine & de police.

La fornication est *défendue*; & la contrebande, *prohibée.* (*M. d'Alembert.*)

DÉFINI, E. adj. *Terme de Grammaire*, qui se dit de l'article *le*, *la*, *les*, soit qu'il soit simple ou qu'il soit composé de la préposition *de*. Ainsi, *du*, *au*, *des*, *aux*, sont des articles *définis*; car *du* est pour *de le*, *au* pour *à le*, *des* pour *de les*, & *aux* pour *à les*. On les appelle *définis*, parce que ce sont des *prénoms* ou *prépositifs* qui ne se mettent que devant un nom pris dans un sens précis, circonscrit, déterminé, & individuel. *Ce*, *cet*, *cette*, est aussi un prépositif *défini*; mais de plus il est démonstratif.

Les autres *prépositifs*, tels que *tout*, *nul*, *aucun*, *chaque*, *quelque*, *un*, dans le sens de *quidam*, ont chacun leur service particulier.

Quand un nom est pris dans un sens indéfini, on ne met point l'article *le*, *la*, *les*; on se contente de mettre la préposition *de* ou la préposition *à*, que les grammairiens appellent alors mal à propos *Articles indéfinis* : ainsi, *le palais du roi* pour *de le roi*, c'est le sens *défini* ou individuel; *un palais de roi*, c'est un sens indéfini, indéterminé, ou d'espèce, parce qu'il n'est dit d'aucun roi en particulier. *V.* Article.

Défini & *Indéfini* se disent aussi du prétérit des verbes françois. En latin un verbe n'a qu'un prétérit parfait, *feci*; mais en françois, ce prétérit est rendu par *j'ai fait*, ou par *je fis*. L'un est appelé Prétérit *défini* ou *absolu*; & l'autre, *indéfini* ou *relatif*; sur quoi les grammairiens ne sont pas bien d'accord, les uns appelant *défini* ce que les autres nomment *indéfini*. Pour moi, je crois que *j'ai fait* est le *défini* & l'absolu, & que je *fis* est indéfini & relatif; *je fis alors*, *je fis l'année passée*. Mais après tout l'essenciel est de bien entendre la valeur de ces prétérits & la différence qu'il y a de l'un à l'autre, sans s'arrêter à des minuties. (*M. du Marsais.*)

(N.) Défini, e. adj. Déterminé. Il y a en Grammaire des Articles *définis*, des Temps *définis*, & des Noms appellatifs *définis*.

I. Les Articles partitifs *définis* sont ceux qui désignent une partie des individus compris dans la latitude de l'étendue du nom appellatif, en la déterminant d'une manière précise par quelque point de vûe particulier compris dans la signification même de ces articles. Il y en a de trois sortes, à raison de trois points de vûe généraux qui servent à les caractériser : les uns sont numériques, *un*, *deux*, *trois*, &c; les autres sont possessifs, *mon*, *ton*, *son*, &c; & les derniers sont démonstratifs, *ce*, *cet*, &c; les premiers déterminent

la quotité précise, *un volume*, *deux laquais*, *trois épées*; les autres déterminent par l'idée précise d'une dépendance relative à l'une des trois personnes, *mon volume*, *tes laquais*, *nos épées ;* les derniers déterminent par une indication précise, *ce volume-ci*, *ces laquais-là*, *ces épées*, &c. *Voyez* ARTICLE.

II. Les Temps des verbes expriment des rapports d'existence à quelque époque de comparaison ; & cette époque peut être envisagée sous un point de vûe général & indéterminé, ou sous un point de vûe spécial & déterminé. Si l'époque de comparaison est indéterminée, les Temps sont indéfinis ; si elle est déterminée, les Temps sont *définis*. *Voyez* TEMPS.

III. Un Nom appellatif employé seul n'indique par lui-même aucun individu ; ce n'est, dans nos langues modernes de l'Europe, qu'au moyen des articles que les individus sont désignés : *Un habit de reine*, *Un habit de la reine* ou *de cette reine*, sont des expressions très-différentes ; il ne s'agit dans la première d'aucun individu *reine*, l'article *le* ou *cette* dans la seconde désigne déterminément un individu *reine*. Les suédois, dépourvus de l'article *le*, *la*, *les*, sont pourtant parvenus à la même précision qu'il met dans notre langue, au moyen de deux formes différentes que leur usage a données aux Noms appellatifs. *Yngling* (jeune homme), *dygd* (vertu), *bock* (livre), *quinna* (femme), *broed* (pain) ; voilà des noms appellatifs indéfinis, faisant abstraction des individus : *ynglingen* (le jeune homme), *dygden* (la vertu), *bocken* (le livre), *quinnan* (la femme), *broedet* (le pain); voilà les mêmes noms devenus *définis*, par l'application aux individus.

Ce troisième usage du mot *Défini* est propre à la Grammaire suédoise, les deux premiers sont plus généraux ; mais je crois que dans l'un & dans l'autre cas, les grammairiens ont employé ce mot abusivement.

1°. Ils ont fait de *le*, *la*, *les* un Article *défini*, par opposition à de simples prépositions, qu'ils ont prises pour des Articles indéfinis : ils ont trouvé, par exemple, qu'il y avoit un Article *défini* dans cette phrase, *Un château* DU *roi*, & un Article indéfini dans celle-ci, *Un château* DE *roi*. Du *roi* veut dire *de le roi*, & il n'y a d'Article que *le ; de* est une simple préposition : quand on dit donc *Un château* DE *roi*, c'est simplement la même préposition *de*, & le nom *roi* sans Article.

2°. Les Temps *définis*, dont j'ai donné ici la notion, peuvent être ou des présents, ou des prétérits, ou des futurs : les grammairiens n'ont vu cette distinction qu'au prétérit. « En latin, dit » M. du Marsais, un verbe n'a qu'un prétérit » parfait, *feci ;* mais en françois, ce prétérit est » rendu par *j'ai fait* ou par *je fis*. L'un est ap» pelé prétérit *défini* ou *absolu ;* & l'autre, *indé» fini* ou *relatif :* sur quoi les grammairiens ne » sont pas bien d'accord, les uns appelant *défini* » ce que les autres nomment *indéfini*. » Cette incertitude des grammairiens ne vient que de l'abus du terme *Défini*, employé sans une raison suffisante dans le cas dont il s'agit : j'ose croire que j'en ai fait un usage plus juste & plus utile. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) DÉFINITION. s. f. Ce terme peut s'entendre ou d'une *Définition* logique ou d'une *Définition* oratoire.

I. Quoique la *Définition* logique semble n'être pas du ressort de la Grammaire, comme il est pourtant essenciel que les grammairiens *définissent* exactement les objets de leurs spéculations, je ferai ici quelques remarques, que je crois importantes en Grammaire.

On ne doit y fixer une *Définition*, qu'après avoir vu l'objet dans tous les cas & sous toutes les faces possibles, après l'avoir envisagé sous toutes les formes & dans toutes les combinaisons dont il est susceptible : il n'y a qu'une suite nombreuse d'observations & de comparaisons, qui puisse nous faire connoître avec certitude ce qui est propre à un objet & ce qu'il a de commun avec d'autres. C'est qu'une *Définition* exacte n'est rien autre chose, que l'exposition abrégée & précise du systême de nos connoissances relatives à l'objet *défini ;* & ce systême abrégé, comme tout autre systême, doit être le résultat raisonné des dépositions combinées de l'expérience.

Or en Grammaire, les différents usages des langues sont, en quelque manière, les phénomènes grammaticaux, de l'observation desquels il faut s'élever à la généralisation des idées & aux *Définitions* dogmatiques. Il faut suivre les mots dans toutes les métamorphoses dont ils sont susceptibles, en quelque idiôme que ce soit : parce qu'elles ne sont toutes que la même nature, sous diverses formes & avec diverses relations ; & que, plus un objet montre de faces différentes, plus il est accessible à nos lumières.

Une *Définition* construite d'après ces précautions sera un tableau racourci, mais plein de vérité, qui donnera de l'objet *défini* une notion aussi exacte que précise : elle ne fera pas mention de ces variétés d'inflexion, adoptées dans une langue & rejetées dans une autre ; mais elle ne renfermera rien qui les exclue, elle montrera même le fondement qui les rend possibles & le germe des principes qui les expliquent : elle ne détaillera pas toutes les divisions de l'objet *défini*, toutes les distinctions qui peuvent le montrer sous divers aspects, parce que la Logique le défend avec raison ; mais elle énoncera tout ce qui pourra caractériser une nature susceptible de tous ces points de vûe.

II. Quant à la *Définition* oratoire, c'est une espèce de Description, qui, dans la vûe d'établir comme principe la nature d'un objet, la dévelope d'une manière étendue & ornée. C'est une véritable Description (*Voyez* ce mot), & elle doit en suivre les règles; la seule qu'il faille y ajouter, est que les traits qui doivent y entrer soient choi-

ſis relativement à la vûe qu'on ſe propoſe, aux conſéquences que l'on veut en tirer : c'eſt pour cela qu'elle peut puiſer dans toutes les ſources, les cauſes, les effets, les circonſtances, les parties ; qu'elle peut employer tous les moyens, la négation comme l'affirmation, la métaphore, la ſimilitude, la conglobation, *&c.*

Maſſillon, voulant établir le mérite des deux inſtituteurs du Dauphin, fils de Louis XIV, par la difficulté de leur emploi, en donne cette magnifique *Définition* : (*Oraiſ. fun. de M. le Dauphin.* Part. I.) « Quel ſoin, que celui d'être chargé de » former la jeuneſſe des Souverains ; de jeter, dans » ces ames deſtinées au trône, les premières ſe» mences du bonheur des peuples & des Empires ; » de régler de bonne heure des paſſions, qui doi» vent être, pour ainſi dire, les vices & les ver» tus publiques ; de leur montrer la ſource de leur » grandeur dans l'humanité; de les accoutumer à » laiſſer, auprès d'eux, à la vérité, l'accès que » l'adulation uſurpe toujours ſur elle ; de leur faire » ſentir qu'ils ſont grands, & de leur apprendre à » l'oublier ; de leur èlever les ſentiments, en leur » adouciſſant le cœur ; de les porter à la gloire par » la modération ; de tourner à la piété, des pen» chants auxquels tout va préparer le poiſon du vice ; » en un mot, d'en former des maîtres & des pères, » de grands rois & des rois chrétiens ! Quel ouvra» ge ! mais quels hommes la ſageſſe du roi ne choi» ſit-elle pas pour le conduire ! » *Voyez* la ſuite au mot Parallèle.

Dans l'*Éloge de M. de Fénelon*, couronné par l'Académie françoiſe en 1771, M. de la Harpe, avec une intention pareille pour ſon héros, donne du même emploi une autre *Définition*, que je crois utile de rapprocher de celle-ci. « Ceſſer d'être » à ſoi, & n'être plus qu'à ſon élève ; ne plus ſe » permettre une parole qui ne ſoit une leçon, une » démarche qui ne ſoit un exemple ; concilier le » reſpect dû à l'enfant qui ſera roi, avec le joug » qu'il doit porter pour apprendre à l'être ; l'aver» tir de ſa grandeur, pour lui en tracer les devoirs » & pour en détruire l'orgueil ; combattre des pen» chants que la flatterie encourage, des vices que » la ſéduction fortifie ; en impoſer, par la fermeté » & par les mœurs, au ſentiment de l'indépen» dance ſi naturel dans un prince ; diriger ſa ſen» ſibilité, & l'éloigner de la foibleſſe ; le blâmer » ſouvent ſans perdre ſa confiance; le punir quel» quefois ſans perdre ſon amitié ; ajouter ſans ceſſe » à l'idée de ce qu'il doit, & reſtreindre l'idée de » ce qu'il peut ; enfin ne tromper jamais, ni ſon » diſciple, ni l'État, ni ſa conſcience : tels ſont » les devoirs que s'impoſe un homme à qui le mo» narque a dit, *Je vous donne mon fils*, & à qui » les peuples diſent, *Donnez-nous un père.* »

Dans l'*Oraiſon funèbre de M. de Turenne*, dont M. Fléchier ſe propoſe de relever les talents, » Qu'eſt-ce qu'une armée, dit-il ? C'eſt un corps » animé d'une infinité de paſſions différentes, qu'un » homme habile fait mouvoir pour la défenſe de ſa » patrie : c'eſt une troupe d'hommes armés, qui » ſuivent aveuglément les ordres d'un Général dont » ils ne connoiſſent pas les intentions : c'eſt une » multitude d'ames, pour la plupart viles & mer» cenaires, qui, ſans ſonger à leur propre réputa» tion, travaillent à celle des rois & des conqué» rants : c'eſt un aſſemblage confus de libertins, » qu'il faut aſſujétir à l'obéiſſance ; de lâches, qu'il » faut mener au combat ; de téméraires, qu'il faut » retenir ; d'impatients, qu'il faut accoutumer à » la conſtance. »

Les deux premières *Définitions* ſont faites par Énumération : la dernière eſt une Conglobation de *Définitions*, où une armée eſt enviſagée ſous différents aſpects. J'ajoûterai la *Définition* que Cicéron donne du Conſulat dans ſa harangue contre Piſon (*x.* 23.) ; elle eſt par négation & par affirmation :

Quid? tu in lictoribus, in togâ prætextâ, eſſe Conſulatum putas?... Animo Conſulem eſſe oportet, conſilio, fide, gravitate, vigilantiâ, curâ, toto denique munere Conſulatûs omni officio tuendo, maximèque, id quod vis nominis præſcribit, reipublicæ conſulendo.	Quoi? penſez-vous que ce ſoit dans l'appareil des licteurs, de la robe prétexte, que gît le Conſulat?... C'eſt par le courage qu'il faut être Conſul, par la ſageſſe, par la fidélité, par la gravité, par la vigilance, par la ſollicitude, enfin par l'exactitude à remplir de toute ſa puiſſance tous les devoirs du Conſulat, & ſurtout, comme le nom même le preſcrit, à veiller au bien de la république.

Voici quatre vers, qui, ſous prétexte de ne vouloir pas *définir* ce qu'eſt Dieu, en donnent peut-être la *Définition* la plus juſte & la plus ſublime tout à la fois.

Loin de rien décider ſur cet être ſuprême,
Gardons, en l'adorant, un ſilence profond :
Sa nature eſt immenſe, & l'eſprit s'y confond ;
Pour ſavoir ce qu'il eſt, il faut être lui-même.

(*M. Beauzée.*)

Définition. (*Rhétorique.*) C'eſt un lieu commun ; & par *Définition*, les rhéteurs entendent une explication courte & claire de quelque choſe.

Les *Définitions* de l'orateur diffèrent beaucoup dans la méthode de celles du dialecticien & du philoſophe. Ces derniers expliquent ſtrictement & sèchement chaque choſe par ſon genre & ſa différence : ainſi, ils *définiſſent* l'homme *un animal raiſonnable.* L'orateur ſe donne plus de liberté, & *définit* d'une manière plus étendue & plus ornée. Il dira, par exemple : *L'homme eſt un des plus beaux ouvrages du Créateur, qui l'a formé à ſon image, lui a donné la raiſon, & l'a deſtiné à l'immortalité :* mais cette *Définition*, à parler exactement, tient plus tôt de

la nature d'une Description que d'une *Définition* proprement dite.

Il y a différentes sortes de *Définitions* oratoires. La première se fait par l'énumération des parties d'une chose ; comme lorsqu'on dit, que l'*Éloquence est un art qui consiste dans l'invention, la disposition, l'élocution, & la prononciation.* La seconde *définit* une chose par ses effets : ainsi, l'on peut dire que la guerre est *un monstre cruel qui traîne sur ses pas l'injustice, la violence, & la fureur ; qui se repaît du sang des malheureux, se plaît dans les larmes & dans le carnage ; & compte parmi ses plaisirs, la désolation des campagnes, l'incendie des villes, le ravage des provinces*, &c. La troisième espèce est comme un amas de diverses notions pour en donner une plus magnifique de la chose dont on parle, & c'est ce que les rhéteurs nomment *Definitiones conglobatæ :* ainsi, Cicéron *définit* le sénat romain, *Templum sanctitatis, caput urbis, ara sociorum, portus omnium gentium.* La quatrième consiste dans la négation & l'affirmation, c'est à dire, à désigner d'abord ce qu'une chose n'est pas, pour faire ensuite mieux concevoir ce qu'elle est. Cicéron, par exemple, voulant *définir* le Consulat, dit que cette dignité n'est point caractérisée par les haches & les faisceaux, les licteurs, la robe prétexte, ni tout l'appareil extérieur qui l'accompagne, mais par l'activité, la sagesse, la vigilance, l'amour de la patrie ; & il en est conclud que Pison, qui n'a aucune de ces qualités, n'est point véritablement consul, quoiqu'il en porte le nom & qu'il en occupe la place. La cinquième *définit* une chose par ce qui l'accompagne ; ainsi, l'on a dit de l'Alchimie, que *c'est un art insensé, dont la fourberie est le commencement, qui a pour milieu le travail, & pour fin l'indigence.* Enfin la sixième *définit* par des similitudes & des métaphores : on dit, par exemple, *que la mort est une chute dans les ténèbres, & qu'elle n'est pour certaines gens qu'un sommeil paisible.*

On peut rapporter à cette dernière classe des *Définitions* métaphoriques, cinq *Définitions* de l'Homme assez singulières pour trouver place ici. Les poètes feignent que les Sciences s'assemblèrent un jour par l'ordre de Minerve pour *définir* l'Homme. La Logique le *définit, Un court enthymême dont la naissance est l'antécédent, & la mort le conséquent :* l'Astronomie, *Une lune changeante, qui ne reste jamais dans le même état:* la Géométrie, *Une figure sphérique, qui commence au même point où elle finit :* enfin la Rhétorique le *définit, Un discours dont l'exorde est la naissance, dont la narration est le trouble, dont la péroraison est la mort, & dont les figures sont la tristesse, les larmes, ou une ioie pire que la tristesse.* Peut-être par cette fiction ont-ils voulu nous donner à entendre que chaque art, chaque science, a ses termes propres & consacrés pour *définir* ses objets. (*L'abbé* MALLET.)

(¶ La *Définition* oratoire est un vaste champ pour l'Éloquence. C'est par elle que se discutent presque toutes les questions de droit : car lorsqu'on est d'accord sur l'existence du fait & sur sa cause ; il ne s'agit plus que d'examiner quelle en est la nature, & d'en déterminer la qualité relativement à la loi.

Clodius a été tué par les esclaves de *Milon;* mais est-ce là un meurtre prémédité & volontaire, ou seulement le cas de la défense personnelle ? Le fait est convenu. La qualité du fait est la question qui s'agite.

Muréna s'est rendu agréable au peuple ; mais ce qu'il a fait pour lui plaire, est-ce le crime d'*Ambitus ?* Est-ce là *briguer les suffrages ?* C'est ce qui reste à décider.

Ce fut à Rome une cause célèbre que celle que plaida *Carbon* pour la défense de *L. Optimius*, accusé, après son consulat, du meurtre de *C. Gracchus.* L'action étoit notoire ; mais lorsqu'il s'agissoit du salut de la république, le consul, en vertu d'un décret du sénat, n'avoit-il pas eu droit d'ordonner qu'on fît main basse sur un séditieux ? ou dans ce péril même, devoit-il respecter la loi qui protégeoit tout citoyen qu'elle n'avoit pas condanné ? *Licuerit ne ex senatûs consulto, servandæ reipublicæ causâ ?* C'étoit là le point contesté. Il s'agissoit de *définir* le droit de la sûreté personnelle, & ce que le consul appeloit le danger, le salut de la république, & l'autorité du sénat, & le devoir du consul lui-même entre un décret du sénat & la loi.

Une cause non moins fameuse fut celle du tribun *C. Norbanus*, plaidée par Antoine. Ce tribun étoit accusé d'avoir excité une sédition contre *Servilius Cæpio*, lequel, après s'être fait battre par les cimbres & chasser de son camp, avoit perdu dans sa déroute le reste de l'armée romaine. L'orateur soutenoit, non seulement que dans la douleur & l'indignation où étoit le peuple, la sédition avoit été si violente, qu'il n'avoit pas été possible au tribun de la réprimer ; mais que toutes les séditions n'étoient pas punissables, qu'il y en avoit de légitimes, & que celle-ci étoit du nombre. Ainsi, la cause du tribun devenoit la cause du peuple. C'est cet endroit du plaidoyer d'Antoine que l'orateur Crassus vantoit comme un prodige d'Éloquence : *Potuit hic locus, tam anceps, tam inauditus, tam lubricus, tam novus, sine quâdam incredibili vi ac facultate dicendi tractari ?* (II. De orat. *xxviij.* 125.)

Antoine va lui-même expliquer comment la cause fut plaidée : » Ni *Servilius* (son adversaire) ni moi, » dit-il, ne nous attachâmes à *définir* à la manière » des philosophes, *lucidè breviterque* ; nous expliquâmes l'un & l'autre le plus amplement qu'il nous » fut possible ce que c'étoit que porter atteinte à la » majesté publique. « (Car c'étoit le crime en question.) *Quantum uterque nostrûm potuit, omni copiâ dicendi dilatavit quid esset majestatem minuere.* C'est ainsi en effet, dit-il, que l'orateur doit *définir :* car si dans une *Définition* précise l'adversaire trouve un seul mot à reprendre, à ajouter, à retrancher, c'est une arme brisée qu'il nous arrache de la main. *Etenim* Définitio *primum reprehenso ver-*

bo uno, aut addito, aut dempto, sæpe extorquetur è manibus. (Ibid. *xxv.* 109.)

Que fit donc Antoine, après avoir touché légèrement & en peu de mots la loi *Majestatis?* il environna sa *Définition*, si j'ose m'exprimer ainsi, d'ouvrages extérieurs qu'il falloit forcer pour arriver au corps de la place : *Omnium seditionum genera, vitia, pericula collegi, eamque orationem ex omni reipublicæ nostræ temporum varietate repetivi; conclusique ita ut dicerem, etsi omnes molestæ semper seditiones fuissent, justas tamen fuisse nonnullas & prope necessarias... Neque reges ex hac civitate exegi, neque tribunos plebis creari, neque plebiscitis toties consularem potestatem minui, neque provocationem, patronam illam civitatis ac vindicem libertatis, populo romano dari sine nobilium dissensione potuisse.* (Ib. *xlviij.* 199.) Alors il ajouta, que si tant de séditions avoient été permises pour le salut de la république, il ne falloit pas faire un crime au tribun Norbanus d'un soulèvement qui n'avoit eu qu'une trop juste cause. De là les mouvements d'indignation & de douleur qu'il réveilla dans l'ame de tous les citoyens, à qui la défaite de Cæpion avoit couté la perte de leurs enfants & de leurs proches; de là cette révolution dans l'auditoire & dans les juges, que les supplications, la douleur, & les larmes d'un orateur pénétré lui-même, achevèrent de décider. (*Voyez* Pathétique.)

En Éloquence, *Définir* c'est donc amplifier, accumuler les traits, les exemples, les circonstances qui caractérisent la chose; la présenter du côté favorable à l'opinion qu'on en veut donner, & animer le tableau qu'on en fait, non seulement des couleurs les plus vives, mais de tout ce que le mélange des ombres & de la lumière peut ajouter à leur éclat. *Voyez* Amplification.

Je ne dis pas qu'une *Définition* rigoureuse ne soit quelquefois un moyen tranchant; mais il faut pour cela qu'elle soit évidemment juste, & inattaquable dans tous les points. Encore a-t-elle, par sa brièveté même, l'inconvénient d'échaper aux juges, si on ne prend pas soin de l'appuyer, au moins pour lui donner le temps de se graver dans les esprits. *In sensum & in mentem judicis intrare non potest : ante enim prœterlabitur quam percepta est.* (Ibid. *xxv.* 109.)

Au reste, tous les genres d'Éloquence n'exigent pas les mêmes précautions que le plaidoyer, où l'agresseur & le défenseur doivent être sans cesse en garde, & frapper & parer presque d'un même temps. Ainsi, la *Définition*, qui dans le genre judiciaire est le centre de l'action, & qu'il faut munir de tous côtés de toutes les forces de l'Éloquence, est moins critique & moins périlleuse dans le genre de l'éloge ou de la délibération. Mais lors même qu'elle n'est pas le centre d'une place forte, elle est au moins le frontispice ou le vestibule d'un palais ou d'un temple; & l'Éloquence y doit réunir la pompe & la solidité.

Dans l'oraison pour Marcellus, Cicéron, en parlant à César de ses devoirs, après avoir défini la gloire : *Gloria est illustris ac pervagata multorum & magnorum, vel in suos, vel in patriam, vel in omne genus hominum fama meritorum;* (Pro Marcel. *viij.* 26) dèvelope ainsi sa *Définition* en l'appliquant à César lui-même. *Nec vero hæc tua vita ducenda est, quæ corpore & spiritu continetur. Illa, inquam, illa vita est tua, quæ vigebit memoriâ sæculorum omnium, quam posteritas alet, quam ipsa æternitas semper tuebitur.* Voilà pour l'étendue & la perpétuité; voici pour la solidité & la pureté de la gloire. *Obstupescent posteri certè imperia, provincias, Rhenum, Oceanum, Nilum, pugnas innumerabiles, incredibiles victorias, monumenta, munera, triumphos audientes & legentes tuos. Sed nisi hæc urbs stabilita tuis consiliis & institutis erit, vagabitur modò nomen tuum longè atque latè; sedem quidem stabilem & domicilium certum non habebit.* (Ibid. *jx.* 28, 29.) Voilà ce qui s'appelle *définir* magnifiquement.

Nos orateurs modernes ont connu l'art de rendre les *Définitions* éloquentes. Je vais en citer deux exemples, pris tous les deux de cette oraison funèbre de *Turenne*, qui fait la gloire de Fléchier. Voici comment il *définit* la valeur véritable, celle de son héros.

» N'entendez pas par ce mot (de *Valeur*) une » hardiesse vaine, indiscrète, emportée, qui cher- » che le danger pour le danger même; qui s'ex- » pose sans fruit, & qui n'a pour but que la répu- » tation & les vains applaudissements des hommes. » Je parle d'une hardiesse sage & réglée, qui s'ani- » me à la vûe des ennemis, qui dans le péril même » pourvoit à tout, prend tous ses avantages; mais » qui se mesure avec ses forces; qui entreprend les » choses difficiles & ne tente pas les impossibles; » qui n'abandonne rien au hasard de ce qui peut » être conduit par la prudence : capable enfin de » tout oser quand le conseil est inutile, & prête à » mourir dans la victoire, ou à survivre à son mal- » heur en accomplissant ses devoirs. »

L'autre *Définition* est celle d'une armée.

» Qu'est-ce qu'une armée, dit l'orateur? C'est un » corps animé d'une infinité de passions différentes, » qu'un homme habile fait mouvoir pour la défense » de sa patrie : c'est une troupe d'hommes armés, » qui suivent aveuglément les ordres d'un Général » dont ils ne connoissent pas les intentions : c'est une » multitude d'ames, pour la plupart viles & merce- » naires, qui, sans songer à leur propre réputation, » travaillent à celle des rois & des conquérants : c'est » un assemblage confus de libertins, qu'il faut as- » sujétir à l'obéissance; de lâches, qu'il faut mener » au combat; de téméraires, qu'il faut retenir; » d'impatients, qu'il faut accoutumer à la cons- » tance. »

Avec moins de dèvelopement & d'étendue le poète ne laisse pas de *définir* le plus souvent à la manière de l'orateur.

L'ambassadeur d'un roi m'est toujours redoutable.
Ce n'est qu'un ennemi, sous un titre honorable,
Qui vient, rempli d'orgueil ou de dextérité,
Insulter ou trahir avec impunité.

Voltaire.

Quels traits me présentent vos fastes,
Impitoyables Conquérants?
Des vœux outrés, des projets vastes,
Des rois vaincus par des tyrans;
Des murs que la flamme ravage,
Un vainqueur fumant de carnage,
Un peuple au fer abandonné;
Des mères pâles & sanglantes,
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un soldat effréné. *Rousseau.*

Ce dernier tableau de la strophe est précisément ce que Quintilien a oublié dans la Description beaucoup plus ample qu'il a faite du saccagement d'une ville.

En fait de *Définitions* poétiques, rien n'est au dessus de celle de la Constance de l'homme juste, telle qu'Horace l'a donnée :

Justum & tenacem propositi virum
Non civium ardor prava jubentium,
Non vultus instantis tyranni
Mente qualit solidâ ; nec Auster,
Dux inquieti turbidus Adriæ ;
Nec fulminantis magna Jovis manus.
Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinæ.

Ce n'est pas que les poètes ne *définissent* quelquefois à la manière des philosophes, quant à l'exactitude & à la précision, mais en images ou en sentiment, avec la langue poétique.

Ce vieillard, qui, d'un vol agile,
Fuit toujours sans être arrêté,
Le temps, cette image mobile
De l'immobile éternité. *Rousseau.*

Qu'un ami véritable est une douce chose!
Il cherche vos besoins au fond de votre cœur;
Il vous épargne la pudeur
De les lui découvrir vous-même :
Un songe, un rien, tout lui fait peur,
Quand il s'agit de ce qu'il aime.

La Fontaine.

Et qui jamais *definira* mieux la mort du Sage, que le même poète l'a fait en un vers?

Rien ne trouble sa fin ; c'est le soir d'un beau jour.

La plupart des *Definitions* poétiques ne sont que des Descriptions : les poètes en sont pleins, mais singulièrement Ovide & la Fontaine, le premier dans ses Métamorphoses, le second dans ses Fables; & l'on a peine à concevoir, du moins pour celui-ci, que d'une langue assez peu favorable aux peintures physiques, il ait tiré cette multitude de traits fins, délicats, & justes dont il a formé ses *Définitions.* On en verra dans une seule fable deux exemples inimitables, car le pinceau de la Fontaine est malheureusement perdu.

Un souriceau tout jeune, & qui n'avoit rien vu,
Fut presque pris au dépourvu :
Voici comme il conta l'aventure à sa mère.
J'avois franchi les monts qui bornent cet État;
Et trottois comme un jeune rat
Qui cherche à se donner carrière :
Lorsque deux animaux m'ont arrêté les yeux;
L'un doux, bénin, & gracieux;
Et l'autre turbulent & plein d'inquiétude :
Il a la voix perçante & rude,
Sur la tête un morceau de chair;
Une sorte de bras dont il s'élève en l'air
Comme pour prendre sa volée,
La queue en panache étalée...

Qui ne reconnoît pas le coq?

Sans lui j'aurois fait connoissance
Avec cet animal qui m'a semblé si doux :
Il est velouté comme nous,
Marqueté, longue queue, une humble contenance
Un modeste regard, & pourtant l'œil luisant.
Je le crois fort sympatisant
Avec messieurs les rats ; car il a des oreilles
En figure aux nôtres pareilles.

Le chat peut-il être mieux peint?

Le caractère de la *Définition* poétique, ainsi que de la *Définition* oratoire, est de ne peindre son objet que dans son rapport avec l'intention de l'orateur ou du poète; de là vient que de la même chose il peut y avoir plusieurs *Définitions* différentes, & dont chacune aura sa vérité & sa justesse relative. Vingt dessinateurs placés autour du modèle, font vingt figures différentes; le même paysage produira différents tableaux selon les points de vûe & les aspects que les peintres auront choisis : la diversité des situations morales produit la même variété dans les *Définitions* oratoires ou poétiques; au lieu que la *Définition* philosophique doit être entière & invariable, c'est à dire, embrasser la totalité de l'objet, au moins dans son essence, en présenter l'idée & complette & distincte, lui ressembler dans tous les points, & ne ressembler qu'à lui seul. C'est que le philosophe n'a point de situation particulière & momentannée; il tourne autour de la nature.

Enfin, soit en Poësie, soit en Éloquence, un mérite essenciel de la *Définition* c'est l'apropos. Tout ce qui d'un seul mot se conçoit nettement, pleinement, & sans équivoque, n'a pas besoin d'être *défini.* Ce n'est qu'à éclairer, à dèveloper, ou à circonscrire une idée, que l'on doit employer la *Définition;* & il en est de cette partie de l'art d'écrire, comme de

toutes les autres : pour avoir sa beauté réelle, & pour satisfaire à la fois le goût & la raison, elle doit contribuer à la solidité de l'édifice dont elle est l'ornement : bien entendu que, selon le genre, elle peut tenir plus ou moins du luxe ou de l'utilité, car il en est de l'Éloquence & de la Poésie comme de l'Architecture : tel genre est plus restreint au nécessaire, tel autre accorde plus à la magnificence & à la décoration.)

* A l'égard des *Définitions* philosophiques, elles sont d'autant plus indispensables dans les choses même les plus familières, que les hommes ne sont jamais en contradiction que pour n'avoir pas *défini*, ou pour avoir mal *défini*. L'erreur n'est guère que dans les termes. Ce que j'assûre d'un objet, je l'assûre de l'idée que j'y attache : ce que vous niez de ce même objet, vous le niez de l'idée que vous y appliquez. Nous ne sommes donc opposés de sentiments qu'en apparence, puisque nous parlons de deux choses différentes sous un même nom. Quand vous lirez clairement dans mon idée, quand je lirai clairement dans la vôtre, vous affirmerez ce que j'affirme, je nierai ce que vous niez ; & cette communication d'idées ne s'opère qu'au moyen des *Définitions*. (*M.* MARMONTEL.)

DEGRÉ DE COMPARAISON *ou* DE SIGNIFICATION. On le dit, *en Grammaire*, des adjectifs, qui par leur différente terminaison ou par des particules prépositives, marquent ou le plus, ou le moins, ou l'excès dans la qualification que l'on donne au substantif, *savant*, *plus savant*, *moins savant*, *très* ou *fort savant*. Ce mot *Degré* se prend alors dans un sens figuré : car comme dans le sens propre un *degré* sert à monter ou à descendre, de même ici la terminaison ou la particule prépositive sert à relever ou à rabaisser la signification de l'adjectif. *Voyez* SUPERLATIF. (*M.* DU *MARSAIS*.)

* DEGRÉ, MARCHE, *Synonymes*.

Degré s'employoit dans le dernier siècle pour signifier chaque *Marche* d'un escalier ; & le mot de *Marche* étoit uniquement consacré pour les autels. Nous aurions peut-être bien fait de conserver ces termes distinctifs, qui contribuent toujours à enrichir une langue. (*Le chevalier de* JAUCOURT.)

(¶ *Degré* est encore aujourdhui synonyme de *Marche*, selon le Dictionnaire de l'Académie françoise, 1762. Mais je crois que le premier est plus propre à indiquer la hauteur de ces divisions égales de l'escalier, & que le second convient mieux pour marquer le giron de chacune de ces divisions.

Ainsi, les *Degrés* sont égaux ou inégaux, selon que les hauteurs en sont égales ou inégales ; & les *Marches* sont égales ou inégales, selon que les girons en sont également ou inégalement étendus.

On monte les *Degrés*, & on se tient sur les *Marches*. De là vient que ce dernier mot a paru consacré pour les autels, parce que les ecclésiastiques qui y servent se tiennent communément sur les *Marches*, & que l'on a peu d'occasions de s'arrêter sur celles de tout autre escalier : mais on dira aussi très-bien, que dans telle église l'autel est élevé de six, de dix, de vingt *Degrés* ; parce qu'il ne s'agit que de l'élévation.) *Voyez* ESCALIER, DEGRÉ, MONTÉE. *Syn.* (*M.* BEAUZÉE.)

* DÉGUISEMENT, TRAVESTISSEMENT. *Synonymes*.

Ces deux mots désignent en général un habillement extraordinaire, différent de celui qu'on a coutume de porter : voici les nuances qui les distinguent.

Il semble que *Déguisement* suppose une difficulté d'être reconnu, & que *Travestissement* suppose seulement l'intention de ne l'être pas, ou même seulement l'intention de s'habiller autrement qu'on n'a coutume.

On dit d'une personne qui est au bal, qu'elle est *déguisée* ; & d'un magistrat habillé en homme d'épée, qu'il est *travesti*.

D'ailleurs *Déguisement* s'emploie quelquefois au figuré, & jamais *Travestissement*. (*M.* D'ALEMBERT.)

(¶ Il me semble toutefois que c'est par un tour pareil de langage, que l'on dit, *Déguiser* ses pensées, ses vûes, ses démarches, la vérité ; & *Travestir* un ouvrage, comme Virgile, la Henriade, Télémaque : ainsi, *Travestir* s'emploie au figuré comme *Déguiser*.) (*M.* BEAUZÉE.)

DÉLIBÉRATIF, adj. *Belles-Lettres*. Nom qu'on donne à un des trois genres de la Rhétorique. *Voyez* GENRE, ÉLOQUENCE, & RHÉTORIQUE.

Le genre *délibératif* est celui où on se propose de prouver à une assemblée l'importance ou la nécessité d'une chose qu'on veut lui persuader de mettre à exécution, ou le danger & l'inutilité d'une entreprise qu'on tâche de lui dissuader.

Le genre *délibératif* étoit fort en usage parmi les grecs & les romains, où les orateurs haranguoient souvent le peuple sur les matières politiques. Il a encore lieu dans les conseils des princes & dans le parlement d'Angleterre, où les bills & propositions relatives au gouvernement, passent ou sont rejetés à la pluralité des voix. Il en est de même dans toutes les républiques & dans les gouvernements mixtes.

Si l'on veut porter les hommes à une entreprise, on doit prouver que la chose sur laquelle on délibère est, ou honnête, ou utile, ou nécessaire, ou juste, ou possible, ou même qu'elle renferme toutes ces qualités. Pour y réussir, il faut examiner quelle fin on se propose, & voir par quel moyen on peut y arriver ; car on peut se méprendre & dans la fin & dans les moyens.

On doit considérer si la chose dont il s'agit est utile par rapport au temps, au lieu, aux personnes. En effet, une chose peut convenir dans un certain temps, mais non pas au temps présent ; peut réussir par un tel moyen, & manquer par tout autre ; peut

être avantageuſe dans une province, & dangereuſe dans une autre. A l'égard des perſonnes, l'orateur doit varier ſes motifs ſelon l'âge, le ſexe, la dignité, les mœurs, & le caractère de ſes auditeurs.

Si jamais la citation des exemples eſt néceſſaire, c'eſt particulièrement dans le genre *délibératif.* Rien ne détermine plus les hommes à faire une choſe, que de leur montrer que d'autres l'ont exécutée avant eux & avec ſuccès.

A l'égard du ſtyle, Cicéron dans ſes Partitions oratoires en trace le caractère en deux mots : *Tota autem oratio*, dit-il, *ſimplex & gravis, & ſententiis debet eſſe ornatior quam verbis ;* c'eſt à dire, qu'il faut que dans le genre *délibératif* l'orateur parle d'une manière ſimple, mais pourtant avec dignité, & qu'il employe plus tôt des penſées ſolides que des expreſſions fleuries. Mais en général on peut dire que l'importance ou la médiocrité de la matière doivent régler l'Élocution.

L'uſage des paſſions entre auſſi dans ce genre, tantôt pour les exciter, & tantôt pour les réprimer dans l'ame de ceux qu'on veut porter à une réſolution, ou qu'on ſe propoſe d'en détourner.

Il eſt aiſé de comprendre que, pour diſſuader ou détourner quelqu'un d'une entrepriſe, on doit ſe ſervir des raiſons contraires à celles que l'on emploie pour perſuader ; c'eſt à dire qu'alors nous devons prouver que la choſe pour laquelle on délibère eſt contre l'honneur ou l'utilité, peu néceſſaire ou injuſte, ou impoſſible, ou du moins environnée de tant de difficultés, que rien n'eſt moins aſſuré que le ſuccès qu'on s'en promet. *(L'abbé* MALLET.)

(N.) DÉLIBÉRATIF. adj. *Rhétorique.* Les anciens n'étoient pas contents de leur diviſion de l'Éloquence, en trois genres. Ils devoient être encore moins ſatisfaits des noms qu'ils y avoient attachés. Ils appeloient *delibératif* un genre où l'orateur prouvoit de toutes ſes forces qu'il n'y avoit point à *délibérer.* Ils appeloient *démonſtratif* un genre où la louange & la ſatyre exagéroient tout, & ne *démontroient* rien, que la faveur ou que la haine. Ils appeloient *judiciaire* un genre qui ne tendoit qu'à *démontrer*, & ne faiſoit que ſoumettre l'affaire à la *délibération* des juges. On voit par là combien ces trois genres étoient peu diſtincts l'un de l'autre.

Les anciens avoient cependant plus de moyens que nous de diſtinguer les différents uſages de la parole : avec une ou deux ſyllabes ajoutées à leur verbe *loqui*, parler, ils diſoient : parler enſemble & en particulier, *colloqui ;* parler de loin, parler haut, *eloqui ;* parler à quelqu'un, ou à une aſſemblée particulière, *alloqui ;* parler alternativement & en controverſe, *interloqui ;* parler à une multitude dont on étoit environné, *circumloqui.* Ils auroient donc pu appeler *Elocutio* l'Éloquence vague, ſans auditoire & ſans objet préſent, comme celle des philoſophes ; *Allocutio*, celle qui s'adreſſoit à une perſonne, ou à un auditoire peu nombreux, comme à Céſar ou au Sénat ; *Circumlocutio*, celle qui s'adreſſoit à tout un peuple ; *Collocutio*, l'Éloquence de la ſcène ou du dialogue ; & *Interlocutio*, l'Éloquence du plaidoyer.

Au lieu de ces diſtinctions, que la langue leur ſuggéroit, ils en ont fait qui ne ſont point exactes. Ils ont d'abord diſtingué l'Éloquence des *queſtions* & celle des *cauſes*, & ils en ont fait deux genres, l'*indéfini* & le *fini ;* quoique celui-ci, dans leur ſens, ſoit auſſi inſéparable du premier que le ruiſſeau l'eſt de ſa ſource. Ils ont abandonné l'*indéfini* aux ſophiſtes & aux rhéteurs, & ont ſubdiviſé le *fini* comme nous venons de le voir. L'uſage a prévalu ; & Cicéron lui-même, en adoptant cette diviſion, aſſigne à chacun des trois genres ſon caractère & ſon objet. *In judiciis, æquitas ; in deliberationibus, utilitas ; in laudandis aut vituperandis hominibus, dignitas :* & ailleurs, il ennoblit encore le genre *délibératif*, en lui donnant pour objet l'honnête auſſi bien que l'utile.

Le *délibératif* eſt donc ce genre d'Éloquence où il s'agit de faire prendre à un peuple, à une aſſemblée, une réſolution ; de déterminer la volonté publique pour le deſſein qu'on lui propoſe, ou de la détourner du deſſein qu'elle a pris.

Obſervons bien que ce n'eſt pas l'orateur qui *délibère*, comme le mot ſemble le dire : rien n'eſt plus poſitif, rien n'eſt plus décidé que l'avis perſonnel de Démoſthène dans les *Philippiques*, & que l'avis de Cicéron dans les *Catilinaires* ou dans l'Oraiſon pour la loi *Manilia.* Mais c'eſt à l'aſſemblée à *délibérer* d'après l'avis de l'orateur.

Si c'eſt dans un ſénat, dans un conſeil, que l'on harangue, il faut parler en peu de mots, avec une dignité ſimple, d'un ton grave & ſentencieux, en marquant à cette aſſemblée une confiance modeſte pour l'opinion qu'on lui propoſe ; mais plus de confiance encore en elle-même, pour ſes lumières & pour ſes vertus.

Le ton impérieux y ſeroit déplacé ; le langage des paſſions, les grands mouvements de l'Éloquence y ſont rarement en uſage ; & la douleur même & l'indignation y doivent être concentrées, ſans violence & ſans éclat.

Les chanteurs italiens (qu'on me permette la comparaiſon) diſtinguent trois caractères de voix ; & le ſeul qui ſoit pathétique, ils l'appellent *voce di petto.* C'eſt avec cette voix, & ce langage qui lui eſt analogue, qu'un orateur paſſionné doit opiner dans un ſénat, ou dans un conſeil ſouverain. La voix *de gorge* & la voix *de tête* y font du bruit, & rien de plus. *Suadere aliquid aut diſſuadere, graviſſimæ mihi videtur eſſe perſonæ : nam & ſapientis eſt conſilium explicare ſuum de maximis rebus ; & honeſti & diſerti, ut mente providere, auctoritate probare, oratione perſuadere poſſit. Atque hæc in ſenatu minore apparatu agenda ſunt. Sapiens enim eſt conſilium ; multiſque aliis dicendi relinquendus locus. Vitanda etiam ingenii oſtentationis ſuſpicio.* (II. De orat. *lxxxxj* & *lxxxxij.* 333.) On ſent combien ſeroit éloigné du caractère de

cette

cette Éloquence l'enthousiasme d'un jeune écervelé, qui, dans les délibérations d'un corps, ne porteroit qu'une ame pétulante, une imagination fougueuse, un esprit faux, une ignorance présomptueuse, une langue sans frein, une résolution impudente de se faire craindre & payer.

Le champ vaste & libre de l'Éloquence du genre *délibératif*, c'est ce que les romains appeloient *Concio*, la harangue adressée au peuple. *Concio capit omnem vim orationis.* Elle doit être imposante & variée : *& gravitatem varietatemque desiderat.* Ou il s'agit de mener les hommes par le devoir; & alors c'est dans les principes de l'honnête & du juste qu'elle puise ses forces : ou il s'agit de les déterminer par l'intérêt; & leurs passions sont alors les ressorts qu'elle fait mouvoir. *Quæ verò referuntur ad agendum, aut in officii disceptatione versantur...; cui loco omnis virtutum & vitiorum est silva subjecta: aut in animorum aliquâ permotione aut gignendâ, aut sedandâ, tollendâve tractantur; huic generi subjectæ sunt cohortationes, objurgationes, consolationes, miserationes, omnisque ad omnem animi motum & impulsio, &, si ita res feret, mitigatio.* III. De orat. *xxx*, 118.

L'honneur, la gloire, la vertu, l'orgueil national, les principes de l'équité, ceux du droit naturel surtout, peuvent beaucoup sur l'esprit des peuples; & souvent on les détermine en leur présentant vivement ce qu'il y a de juste, d'honnête, de noble, de louable, de vertueux à faire; souvent on les détourne d'une résolution, en leur montrant qu'elle est criminelle & honteuse. Mais avouons qu'il est encore plus sûr de faire parler l'utilité publique, surtout, dit Cicéron, lorsqu'il est à craindre qu'en négligant ses avantages, le peuple ne risque aussi de perdre son honneur ou sa dignité. *In suadendo nihil est optabilius quam dignitas... Nemo est enim, præsertim in tam clarâ civitate, quin putet expetendam maximè dignitatem : sed vincit utilitas plerumque, quum subest ille timor, eâ neglectâ, ne dignitatem quidem posse retineri.* II. De or. *lxxxij.* 334.

Lorsque l'utilité publique & la dignité sont d'accord, l'Éloquence populaire a tous ses avantages; & c'étoient les deux grands moyens de Démosthène en excitant les athéniens à s'opposer à l'ambition de Philippe. Mais souvent elles sont contraires; & l'orateur fait valoir l'une ou l'autre, selon l'impulsion qu'il veut donner aux esprits. D'un côté, richesse, puissance, accroissement de force, succès où la fortune fera trouver la gloire en subjuguant l'opinion, si, en ne consultant que la raison d'État, on se détermine par elle; & au contraire, imprudence ou foiblesse de sacrifier le bien public, & de vouloir aux dépens de l'État se montrer juste ou généreux. De l'autre côté, tout ce qui recommande les actions honnêtes & louables, sera employé par l'orateur : *Qui ad dignitatem impellit, majorum exempla, quæ erunt vel cum periculo gloriosa, colliget; posteritatis immortalem memoriam augebit; utilitatem ex laude nasci defendet, semperque eam cum dignitate esse conjunctam.* Ibid. 335.

A dire vrai, Cicéron fait ici le rôle de Machiavel; & l'un enseigne en Éloquence, ainsi que l'autre en Politique, à réussir *per fas & nefas.* Mais pour traiter ainsi les affaires publiques, l'orateur doit avoir acquis une connoissance profonde & du passé & du présent, &, par l'un & l'autre, un regard pénétrant & prolongé dans l'avenir : du passé, les exemples & les autorités, monuments de l'expérience; du présent, la constitution de l'État, sa situation actuelle, ses intérêts, ses relations, ses principes de droit public, ses facultés & ses ressources; de l'avenir, les précautions, les espérances & les craintes, les risques, les difficultés, les obstacles & les périls, l'importance & la conséquence des bons & des mauvais succès, les mouvements de la politique & ceux de la fortune à calculer & à prévoir, les intérêts à concilier, les révolutions à craindre & du dedans & du dehors; en un mot, la balance des évènements à tenir dans ses mains & à faire pencher, du moins pour le moment, vers le parti qu'on se propose : tel est l'office de l'orateur : l'impossible ou le nécessaire sont ses moyens les plus tranchants. *Inciditur enim omnis jam deliberatio, si intelligitur non posse fieri, aut si necessitas affertur.* Ibid. 336.

Mais ce qui étoit vrai à Rome, & ce qui l'est peut-être encore chez tous les peuples éclairés, c'est que ce genre d'Éloquence politique est celui de tous qui demande le plus, & la connoissance des hommes, & les grands talents de l'orateur, & sa dignité personnelle : « Quand il s'agit, dit Cicéron, de donner » un conseil sur la chose publique, c'est d'abord & » principalement la chose publique qu'il faut con- » noître; mais pour persuader une assemblée de » citoyens, il faut connoître aussi les mœurs de la » Cité; & comme ces mœurs changent souvent, il » faut savoir aussi changer de ton & de langage. » Enfin, eu égard à la dignité d'un grand peuple, » à la gravité de la cause publique, & aux mou- » vements d'une multitude assemblée, c'est là sur- » tout que l'Éloquence doit déployer ce qu'elle a » de plus élevé, de plus éclatant, *grandius & illustrius*; c'est là qu'elle doit employer ce qu'elle » a de plus propre à remuer & à dominer les » esprits. » *Aut in spem, aut in metum, aut ad cupiditatem, aut ad gloriam concitandos; sæpe etiam à temeritate, iracundiâ, spe, injuriâ, invidiâ, crudelitate revocandos.* Ibid. 337.

On jugera, par la peinture qu'il fait du peuple, du danger qu'il voyoit à parler devant lui. « Quel » détroit, quelle mer pensez-vous, disoit-il, qui » soit plus orageuse que l'assemblée du peuple? » Non, l'une dans son flux & son reflux, n'a pas » plus de flots, de changements, & d'agitations, que » l'autre, dans ses suffrages, n'a d'inconstance, de » trouble, & de mouvements divers. Souvent il ne » faut qu'un jour ou qu'une nuit, pour donner une » nouvelle face aux affaires; quelquefois même la » moindre nouvelle, le moindre bruit qui se ré-

» pand, eſt un vent ſubit qui change les eſprits, & » qui renverſe les délibérations ».

Et toutefois c'eſt là que l'orateur ſe ſent naturellement élever au plus haut genre d'Éloquence par la grandeur de ſon théâtre. *Fit autem ut, quia maxima quaſi oratori ſcena videtur concio, naturâ ipſâ ad ornatius dicendi genus excitetur.* Ibid. *xxxiij.* 338. » Sans une multitude d'auditeurs, ajoûte Cicéron, » un orateur ne peut être éloquent ». Mais il recommande de prendre garde à ne pas exciter dans l'aſſemblée du peuple des acclamations fâcheuſes, comme il arrive quand l'orateur fait quelque faute remarquable : *Si aſperè, ſi arroganter, ſi turpiter, ſi ſordidè, ſi quoquo animi vitio dictum eſſe aliquid videatur; aut hominum offenſione vel invidiâ...; aut res ſi diſplicet; aut ſi eſt in aliquo motu ſuæ cupiditatis aut metûs multitudo.* Et à ces cauſes d'impatience & de rumeur parmi le peuple, il applique, ſelon les circonſtances, le remède qui leur convient : *Tum objurgatio, ſi eſt auctoritas; tum admonitio, quaſi lenior objurgatio; tum promiſſio, ſi audierint, probaturos; tum deprecatio, quod eſt infimum, ſed nonnunquam utile.* Ibid. 339. Une plaiſanterie vive & prompte, un bon mot, qui, ſans manquer de dignité, a de la grâce & de l'enjouement, eſt quelquefois, dit-il, d'un excellent uſage dans l'Éloquence populaire. *Nihil enim tam facile, quam multitudo, à triſtitiâ & ſæpe ab acerbitate, commodè, ac breviter, & acutè, & hilarè dicto, deducitur.* Ibid. 340.

Au reſte, la grande règle, & peut-être l'unique règle de l'Éloquence populaire, eſt de s'accommoder au naturel, au génie, au goût du peuple à qui l'on parle; & c'eſt ce que Démoſthène & Cicéron me ſemblent avoir l'un & l'autre merveilleuſement obſervé.

Le peuple athénien étoit plus délicat & plus ſenſible que le peuple romain aux charmes de l'Élocution : ſes Écoles & ſon Théâtre, la Poéſie & la Muſique, la culture de tous les Arts l'avoient poli juſqu'à l'excès; & quoiqu'on lui dit, il falloit lui parler avec élégance. L'orateur même qui, comme il arrivoit ſouvent à Démoſthène, étoit obligé de monter ſur le champ dans la tribune, & d'y parler à l'improviſte & d'abondance, avoit à ménager des oreilles que Cicéron appelle *teretes & religioſas*. Un mot dur auroit tout gâté.

Le peuple romain étoit plus occupé des choſes, & moins curieux des paroles, quoiqu'il le fût beaucoup plus encore qu'il n'appartenoit à un peuple uniquement politique & guerrier. Mais il étoit fier, épineux, difficile ſur tout ce qui touchoit ſon orgueil, & par conſéquent très-ſenſible aux bienſéances du langage : vu que les bienſéances ne ſont que des égards. Ce qu'il falloit reſpecter ſurtout, c'étoit l'opinion qu'il avoit de lui-même. Indigne d'être libre, depuis qu'il ſe laiſſoit corrompre, il n'en étoit que plus jaloux de cette idée de liberté qu'il portoit dans ſes aſſemblées : à des factieux mercenaires, qui ne demandoient qu'à ſe vendre & que les Grands achetoient à vil prix, il falloit parler de liberté, de dignité, de majeſté publique; à ceux qui avoient laiſſé maſſacrer les deux Gracches, & Sylla mourir dans ſon lit, il falloit parler comme aux romains du temps de Publicola; & ſi l'Éloquence romaine n'eût pas été adulatrice, ce n'eût pas été l'Éloquence.

Le peuple d'Athènes étoit vain, mais d'une vanité dont il rioit lui-même. *Voyez* SATYRE. Il étoit léger, mais docile; d'une imagination vive, mais mobile comme le ſable, où les impreſſions ſe gravent aiſément & s'effacent de même; & ſur le théâtre & dans la tribune, il trouvoit bon, comme un enfant aimable, mais incorrigible, qu'on lui reprochât ſes défauts.

Ariſtophane & Démoſthène auroient été mal reçus à Rome; & Cicéron, à qui l'on reprochoit d'être flatteur & de manquer de nerf, n'étoit que ce qu'il falloit être pour perſuader les romains. Il ſavoit mieux qu'un autre employer à propos la véhémence & l'énergie; mais ce n'étoit jamais au peuple que l'invective s'adreſſoit. Ce qu'il a répété ſouvent, que *Rome n'étoit pas la république de Platon*, eſt l'excuſe de ſa molleſſe. Il pratiquoit cette maxime qu'il nous a lui-même tracée, d'imiter la prudence d'un médecin habile : *Sicut medico diligenti, prius quam conetur ægro adhibere medicinam, non ſolum morbus ejus cui mederi volet, ſed etiam conſuetudo valentis & natura corporis cognoſcenda eſt : ſic equidem quum aggredior ancipitem cauſam & gravem, ad animos judicum pertractandos, omni mente in eâ cogitatione curâque verſor, ut odorer quam ſagaciſſimè poſſim, quid ſentiant, quid exiſtiment, quid exſpectent, quid velint, quo deduci oratione facillimè poſſe videantur.* II. De or. *xljv.* 136.

Démoſthène connoiſſoit de même ſon auditoire, & le ménageoit moins. Il reprochoit au peuple d'Athènes d'aimer la flatterie & de ſe laiſſer prendre aux adulations de ſes orateurs corrompus; de ſe laiſſer amuſer, endormir par leur manège & leurs menſonges; d'oublier du matin au ſoir les avis les plus importants; de ſe plaire à entendre calomnier ceux qui l'avoient le mieux ſervi; de s'amuſer dans les places publiques à écouter les nouvelliſtes, tandis que ſon honneur, ſa liberté, ſa gloire, ſon ſalut demandoient les plus promptes réſolutions. « Ne » voulez-vous jamais, leur diſoit-il, faire autre » choſe que d'aller par la ville vous demander les » uns aux autres : *Que dit-on de nouveau ?* que » peut-on vous apprendre de plus nouveau que ce » que vous voyez? Un homme de Macédoine ſe » rend maître des athéniens, & fait la loi à toute » la Grèce. *Philippe eſt-il mort ?* dira l'un; *Non*, » répondra l'autre, *il n'eſt que malade.* Eh, que » vous importe, Meſſieurs, que Philippe vive ou » qu'il meure? Quand le ciel vous en auroit délivrés, vous vous feriez bientôt vous-mêmes un » autre Philippe ».

Ces peuples étoient l'un & l'autre ſenſibles aux grands intérêts du bien public & de la gloire; & ils avoient tous les deux un caractère d'héroïſme

prompt & facile à s'exalter; plus moral pourtant dans Athènes, plus généreux & plus humain, tenant plus, pour me faire entendre, de la ſenſibilité pure & de la bonté naturelle; plus politique dans les romains, & tenant plus du deſpotiſme & de l'eſprit de domination. Le peuple romain étoit naturellement féroce; il falloit l'adoucir, l'apprivoiſer: une Éloquence inſinuante & pathétique étoit celle qui lui convenoit; ce fut l'Éloquence de Cicéron. Le peuple d'Athènes étoit ſenſible & doux, mais léger, diſtrait, diſſipé: il falloit le fixer, l'aſſujettir, le dominer par une Éloquence preſſante, vigoureuſe & rapide, pleine de force & de chaleur; ce fut celle de Démoſthène. Je ne parle pas de la différence des ſujets, qui devoit influer encore ſur le génie & la manière de l'orateur. Mais j'oſe dire que l'un & l'autre étoient à leur place; & je ne doute point que Démoſthène à Rome n'eût tâché d'être Cicéron, & que dans Athènes Cicéron n'eût tâché d'être Démoſthène.

Il le fut par la véhémence dans la ſeconde de ſes *Philippiques.* On ſait qu'il appeloit ainſi ſes harangues contre Marc-Antoine, par alluſion à celles de Démoſthène contre Philippe; & en effet il y plaidoit de même la cauſe de la liberté, mais devant un Sénat qui n'en étoit plus digne, & qui n'avoit plus ni cœur ni tête en état de la ſoutenir. Ce nom de *Philippiques* fut de mauvais augure. Rome avoit encore plus dégénéré qu'Athènes; & un zèle mal ſecondé couta la vie à l'un comme à l'autre orateur.

On voit par là que c'eſt dans le moment critique où les républiques ſe corrompent, qu'on y a beſoin de l'Éloquence: plus tôt, la vertu ſe ſuffit & n'attend pas qu'on la harangue; plus tard, l'eſprit de faction, la cupidité, la frayeur, l'intérêt n'entendent plus rien. L. Brutus, qui chaſſa les Tarquins, ne dit qu'un mot, & Rome fut libre. M. Brutus, l'aſſaſſin de Céſar, fit une harangue élégante & foible, qu'il n'eut pas même l'aſſûrance d'aller prononcer à Rome; & Cicéron lui-même eut beau dans ſa vieilleſſe rappeler toute ſa vigueur: le remède arrivoit quand la maladie étoit mortelle. Rome, au lieu du meilleur des rois qu'elle avoit dans Céſar, ſe donna trois tyrans.

Mais à l'égard de nos temps modernes, quels peuvent être & l'office & le lieu de l'Éloquence populaire? Quel eſt le pays de l'Europe où, lorſqu'il s'agit de la paix, de la guerre, de l'élection d'un magiſtrat, du choix d'un Général d'armée, &c. un citoyen ait le droit, qu'il avoit à Rome, de demander au peuple une audience & de lui dire ſon avis? Quelle eſt la Cité, où, à chaque évènement public & important, le peuple & le Sénat s'aſſemblent, comme dans Athènes; où la tribune ſoit ouverte à qui veut y monter, & où l'on entende un héraut demander à haute voix: *Quel citoyen au deſſus de cinquante ans veut haranguer le peuple? & qui des autres citoyens veut parler à ſon tour?* (Eſchine, contre Ctéſiphon.)

Dans les Communes d'Angleterre on voit une ombre de cette liberté. Je dis, une ombre; parce que l'aſſemblée n'eſt pas celle du peuple, mais celle de ſes députés; & la différence eſt énorme: car s'il eſt poſſible d'abuſer tout un peuple par la ſéduction, il eſt poſſible auſſi de l'éclairer par l'Éloquence; mais ſur des députés gagnés par d'autres voies, l'Éloquence ne peut plus rien; & ce qui doit décourager l'orateur anglois, c'eſt de ſavoir que les voix ſont comptées, & que ſouvent la *Délibération* eſt priſe avant qu'il ait ouvert la bouche.

Ce qui reſſemble le plus aujourdhui à l'Éloquence populaire des anciens, c'eſt l'Éloquence de la Chaire: car l'auditoire eſt ce peuple libre à qui l'on donne à *délibérer*, non pas ſur l'intérêt public & politique, mais ſur l'intérêt perſonnel que la nature & la religion ont attaché, pour tous les hommes, à la pratique du devoir & à l'amour de la vertu. On peut voir à l'*art.* Éloquence de la Chaire, que, du côté des paſſions, elle n'a pas les mêmes reſſorts à mouvoir que l'Éloquence de la tribune; mais en revanche elle a cet avantage, que le prédicateur eſt diſpenſé par ſon caractère de tout ménagement, de tout reſpect humain; qu'il tient l'orgueil, les vices, les paſſions de l'auditoire comme enchaînés autour de lui; qu'une nation eſt à ſes pieds, & qu'il peut la traiter comme un ſeul pénitent, qui viendroit à genoux implorer le miniſtre des miſéricordes & des vengeances. Voilà tout ce qui reſte au monde de l'Éloquence populaire; voilà dans quelles mains eſt remiſe la cauſe de l'humanité, ſinon dans ſes rapports avec la politique, au moins dans ſes rapports avec les mœurs. C'eſt un bienfait de la religion bien précieux & bien ſignalé. Puiſſe la dédaigneuſe frivolité de notre ſiècle ne pas décourager les hommes appelés par leur zèle & par leurs talents au miniſtère de la parole! Puiſſe la ſageſſe des Gouvernements y attacher une eſtime égale au bien qu'il fait aux mœurs publiques lorſqu'il eſt dignement rempli! (*M. Marmontel.*)

(N.) DÉLIBÉRER, OPINER, VOTER, *Synonymes.*

Ces trois termes ſont conſacrés dans le langage des compagnies autoriſées pour décider certaines affaires; comme les tribunaux & Cours de juſtice, les académies, les chapitres ſéculiers & réguliers, *&c*: & ces termes ſont tous relatifs à la déciſion; le degré de relation en fait la différence.

Délibérer, c'eſt expoſer la queſtion & diſcuter les raiſons pour & contre; *Opiner*, c'eſt dire ſon avis & le motiver; *Voter*, c'eſt donner ſon ſuffrage quand il ne reſte plus qu'à recueillir les voix.

On commence par *délibérer*, afin d'examiner la matière dans tous les ſens & ſous tous les aſpects; on *opine* enſuite, pour rendre compte à la compagnie de la manière dont on enviſage la choſe, & des raiſons par leſquelles on s'eſt déterminé à l'avis que l'on propoſe; on *vote* enfin, pour former la déciſion à la pluralité des ſuffrages.

La *Délibération* eſt un préliminaire indiſpenſable pour mettre au fait ceux qui doivent prononcer; elle exige de l'attention : les *Opinions* ſont une eſpèce de réſultat formé dans chaque tête, & qui, étant raiſonné, devient une nouvelle ſource de lumières & de motifs pour préparer la déciſion; cette ſeconde opération exige du bon ſens : enfin, la *Votation* eſt la dernière main que l'on met à la déciſion, & l'opération qui la conclut & l'autoriſe; elle exige de l'équité.

On écoute la *Délibération*, on pèſe les *Opinions*, on compte les *Voix*. (*M. Beauzée.*)

* DÉLICAT, DÉLIÉ, *Synonymes.*

(¶ Une idée de fineſſe & d'habileté ſemble conſtituer le fonds commun de ces deux termes, qui ont d'ailleurs leurs différences caractériſtiques.) (*M. Beauzée.*)

Une penſée eſt *délicate*, lorſque les idées en ſont liées entre elles par des rapports peu communs, qu'on n'apperçoit pas d'abord quoiqu'ils ne ſoient point éloignés; qui cauſent une ſurpriſe agréable; qui réveillent adroitement des idées acceſſoires & ſecrètes de vertu, d'honnêteté, de bienveillance, de volupté, de plaiſir. Une expreſſion eſt *délicate*, lorſqu'elle rend l'idée clairement, mais qu'elle eſt empruntée par métaphore, d'objets écartés, que nous voyons avec ſurpriſe & plaiſir rapprochés tout d'un coup avec habileté.

Un eſprit *délié* eſt un eſprit propre aux affaires épineuſes, fertile en expédients, inſinuant, fin, ſouple, caché. Un diſcours *délié*, eſt celui dont on ne démêle pas du premier coup d'œil l'artifice & la fin.

Il ne faut pas confondre le *délié* avec le *délicat* : les gens *délicats* ſont aſſez ſouvent *déliés*; mais les gens *déliés* ſont rarement *délicats*.

Répandez ſur un diſcours *délié* la nuance du ſentiment; & vous le rendrez *délicat* : ſuppoſez, à celui qui tient un diſcours *délicat*, quelque vûe intéreſſée & ſecrète; & vous en ferez à l'inſtant un homme *délié*. (*M. Diderot.*)

(¶ Le *Délicat* tient toujours à d'heureuſes diſpoſitions, n'a que des effets agréables, & plaît toujours: le *Délié* tient à des diſpoſitions indifférentes en ſoi, peut avoir de bons & de mauvais effets, & offenſe ſouvent. La ſenſibilité de l'ame Dproduit le *élicat* : la fineſſe de l'eſprit, la ſoupleſſe, l'artifice, amènent le *Délié*. Le mot *Délicat* ne peut ſe prendre qu'en bonne part : celui de *Délié* ſe prend en bonne & en mauvaiſe part, ſelon les circonſtances.) *Voyez* Fin, Délicat. *Syn.* Finesse, Délicatesse. *Syn.* Finesse, Pénétration, Délicatesse, Sagacité. *Syn.* & Subtilité d'Esprit, Délicatesse. *Synonymes.* (*M. Beauzée.*)

* DÉLICATESSE. ſ. f. (*Morale*, *Bell. Lett.*) Comme il y a deux ſortes de perception, il y a deux ſortes de ſagacité, celle de l'eſprit & celle de l'ame. A la ſagacité de l'eſprit appartient la fineſſe: la ſagacité de l'ame appartient la *Délicateſſe* du ſentiment & de l'expreſſion. Ni les nuances les plus légères, ni les traits les plus fugitifs, ni les rapports les plus imperceptibles, rien n'échappe à une ſenſibilité *délicate*; tout l'intéreſſe dans ſon objet, & tout l'affecte vivement.

Ainſi, la *Délicateſſe* de l'expreſſion conſiſte à imiter celle du ſentiment, ou à la ménager: ce ſont là ſes deux caractères.

Pour imiter la *Délicateſſe* du ſentiment, il ſuffit que l'expreſſion ſoit naïve & ſimple : les tendres alarmes de l'amour, les doux reproches de l'amitié, les inquiétudes timides de l'innocence & de la pudeur, donnent lieu naturellement à une expreſſion *délicate* : c'eſt l'image du ſentiment dans ſon ingénuïté pure; il n'y a ni voile, ni détour. (¶ Tel eſt le caractère de ce vers de Marot:

Je l'aime tant que je n'oſe l'aimer.)

Les fables de la Fontaine ſont remplies de traits pareils. Celle des deux pigeons, celle des deux amis, ſont des modèles précieux de cette *Délicateſſe* de perception dont un cœur ſenſible eſt l'organe.

Un ſonge, un rien, tout lui fait peur,
Quand il s'agit de ce qu'il aime.

Mais ſi la *Délicateſſe* de l'expreſſion a pour objet de ménager la *Délicateſſe* du ſentiment, ſoit en nous-mêmes, ſoit dans les autres; c'eſt alors que l'expreſſion doit être ou détournée ou demi-obſcure: l'on deſire d'être entendu, & l'on craint de ſe faire entendre : ainſi, l'expreſſion eſt pour la penſée, ou plus tôt pour le ſentiment, un voile léger & trompeur, qui raſſûre l'ame & qui la trahit. Un modèle rare de cette ſorte de *Délicateſſe*, eſt la réponſe de cette ſeconde femme à ſon mari, qui ne ceſſoit de lui faire l'éloge de la première : *Hélas, Monſieur, qui la regrette plus que moi!* Didon a tout fait pour Énée, elle voudroit qu'il s'en ſouvînt; mais elle craint de l'offenſer en lui rappelant ſes bienfaits. Voici tout ce qu'elle en oſe dire:

Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quidquam
Dulce meum.

Racine eſt plein de traits du même caractère.

(Aricie *à Iſmène.*)

Et tu crois que pour moi plus humain que ſon père,
Hippolyte rendra ma chaîne plus légère?
Qu'il plaindra mes malheurs?

(*La même, à Hippolyte.*)

N'étoit-ce point aſſez de ne me point haïr?

(*Et* Phèdre, *au même.*)

Quand vous me haïriez, je ne m'en plaindrois pas.

(*Et* Atalide, *à Zaïre.*)

Ainſi, de toutes parts les plaiſirs & la joie
M'abandonnent, Zaïre, & marchent ſur leurs pas
J'ai fait ce que j'ai dû; je ne m'en repens pas.

Dans aucun de ces exemples le vers ne dit ce que le cœur ſent; mais l'expreſſion le laiſſe entrevoir; & en cela la fineſſe & la *Délicateſſe* ſe reſſemblent. Mais la fineſſe n'a d'autre intérêt que celui de la malice ou de la vanité; ſon motif eſt le ſoin de briller & de plaire: au lieu que la *Délicateſſe* a l'intérêt de la modeſtie, de la pudeur, de la fierté, de la grandeur d'ame; car la générosité, l'héroïſme ont leur *Délicateſſe* comme la pudeur. Le mot de Didon que j'ai cité:

Si bene quid de te merui. . . .

eſt le reproche d'une ame généreuſe. *Vous êtes roi, vous m'aimez, & je parts*, eſt le reproche d'une ame ſenſible & fière. Le mot de Louis XIV à Villeroy, après la bataille de Ramillie: *Monſieur le maréchal, on n'eſt plus heureux à notre âge*, eſt un modèle de *Délicateſſe* & de magnanimité.

Comme la *Délicateſſe* ménage la pudeur dans les aveux qui lui échapent, & la ſenſibilité dans les reproches qu'elle fait; elle ménage auſſi la modeſtie dans les éloges qu'elle donne.

De nos jours une grande reine demandoit à un homme qu'elle voyoit pour la première fois, s'il croyoit, comme on le diſoit, que la princeſſe de... fût la plus belle perſonne du monde; il lui répondit: *Madame, je le croyois hier.*

On demandoit à Pyrrhus, roi d'Épire, quel étoit le meilleur joueur de flûte de ſon royaume. *Polyperchon*, répondit-il, *eſt le meilleur de mes Généraux.* Quoi de plus digne, & en même temps quoi de plus *délicat* que cette réponſe?

Un grenadier ſaluoit en eſpagnol le maréchal de Berwick: Grenadier, lui dit le Général, où avez-vous appris l'eſpagnol? — *A Almanza*. Voilà une louange *délicatement* & noblement donnée.

Monſeigneur, vous avez travaillé dix ans à vous rendre inutile, diſoit Fontenelle au cardinal Dubois. Ce trait de louange, ſi *délicat* & ſi déplacé, avoit auſſi tant de fineſſe, que les libraires de Hollande le prirent pour une bévue de l'imprimeur de Paris, & mirent, *à vous rendre utile.*

La *Délicateſſe* eſt quelquefois un trait de ſentiment échapé ſans réflexion; & l'on en voit un exemple dans ces mots d'un brave officier, qui trembloit en parlant à Louis XIV, & qui, s'en étant apperçu, lui dit avec chaleur: *Au moins, Sire, ne croyez pas que je tremble de même devant vos ennemis.*

Mais la *Délicateſſe* de l'expreſſion dans le rapport de l'écrivain avec le lecteur, eſt un artifice comme la fineſſe. Celle-ci conſiſte à exercer la ſagacité de l'eſprit, celle-là conſiſte à exercer la ſagacité du ſentiment: & il en réſulte deux ſortes de plaiſirs; l'un d'appercevoir dans l'écrivain ce ſentiment exquis; l'autre de ſe dire à ſoi-même qu'on en eſt doué comme lui, puiſqu'on ſaiſit ce qu'il exprime, & qu'on le ſent comme il l'a ſenti.

La *Délicateſſe* eſt toujours bien reçue à la place de la fineſſe; mais la fineſſe, à la place de la *Délicateſſe*, manque de naturel & refroidit le ſtyle; c'eſt le défaut dominant d'Ovide. Ce qui intéreſſe l'ame, nous eſt plus cher que ce qui exerce l'eſprit; auſſi permettons-nous volontiers que l'on ſente au lieu de penſer, mais nous ne permettons pas de même de penſer au lieu de ſentir. (*M. Marmontel.*)

(N.) DEMEURER, LOGER. *Synonymes.*

Ces deux mots ſont ſynonymes dans le ſens où ils ſignifient la réſidence: mais *Demeurer* ſe dit par rapport au lieu topographique où l'on habite; & *Loger*, par rapport à l'édifice où l'on ſe retire. On *demeure* à Paris, en province, à la ville, à la campagne. On *loge* au Louvre, chez ſoi, en hôtel garni.

Quand les gens de diſtinction *demeurent* à Paris, ils *logent* dans des hôtels; & quand ils *demeurent* à la campagne, ils *logent* dans des châteaux. *Voy.* Habitation, Maison, Séjour, Domicile, Demeure. *Syn.* Logis, Logement. *Syn.* Maison, Hôtel, Palais, Chateau. *Syn.* Maison, Logis. *Syn.* (*L'abbé Girard.*)

(N.) DEMEURER, RESTER. *Synonymes.*

L'idée commune de ces deux mots eſt de ne ſe point en aller: & leur différence conſiſte en ce que *Demeurer* ne préſente que cette idée ſimple & générale de ne pas quitter le lieu où l'on eſt; & que *Reſter* a de plus une idée acceſſoire de laiſſer aller les autres.

Il faut être hypocondre pour *demeurer* toujours chez ſoi, ſans compagnie & ſans occupation. Il y a des femmes qui ont la politique de *reſter* les dernières aux cercles, pour diſpenſer les autres de médire d'elles.

Il paroît auſſi que le ſecond de ces mots convient mieux dans les occaſions où il y a une néceſſité indiſpenſable de ne pas bouger de l'endroit; & que le premier figure bien où il y a pleine liberté. Ainſi, l'on dit, que la ſentinelle *reſte* à ſon poſte, & que le dévot *demeure* long temps à l'égliſe. (*L'abbé Girard.*)

(N.) DÉMOLIR, RASER, DEMANTELER, DÉTRUIRE. *Synonymes.*

C'eſt abattre un édifice, de manière pourtant que chacun de ces mots ajoûte, à cette idée principale qui leur eſt commune, une idée acceſſoire propre & diſtinctive.

On *démolit* par économie, pour tirer parti des matériaux & de l'emplacement, ou pour réédifier: on *raſe* par punition, afin de laiſſer ſubſiſter un monument de la vindicte publique: on *démantelie* par précaution, pour mettre une place hors de défenſe: on *détruit* dans toutes ſortes de vûes & par toutes ſortes de moyens, pour ne pas laiſſer ſubſiſter.

Un particulier fait *démolir*; la Juſtice fait *raſer*; un Général fait *démanteler* une place qu'il a priſe, & pour cela il en fait *détruire* les murailles & les fortifications. (*M. Beauzée.*)

(N.) DÉMONSTRATIF, IVE. adj. (*Gramm.*) Qui sert à montrer, à indiquer avec précision. Les Articles définis *démonstratifs* sont ceux qui déterminent les individus par l'idée d'une indication précise. Il y en a de deux sortes; les uns sont purement *démonstratifs*, les autres sont *démonstratifs* conjonctifs.

En françois, *ce*, *cet*, *cette*, *ces;* en latin, *is*, *ea*, *id;* *hic*, *hæc*, *hoc;* *ille*, *illa*, *illud;* *iste*, *ista*, *istud;* sont des Articles purement *démonstratifs*. En françois, *qui*, *que;* en latin, *qui*, *quæ*, *quod;* sont des Articles *démonstratifs* conjonctifs. *Voyez* CONJONCTIF, & RELATIF, *n°* IV. (*M. BEAUZÉE.*)

* DÉMONSTRATIF. (*Belles-Lettres.*) Nom que l'on donne à un des trois genres de la Rhétorique.

Le genre *démonstratif* est celui qui se propose la louange ou le blâme. Telle est la fin qu'on se propose dans les panégyriques, les oraisons funèbres, les discours académiques, les invectives, &c.

On tire les louanges de la patrie, des parents, de l'éducation, des qualités du cœur & de l'esprit, des biens extérieurs, du bon usage que l'on a fait du crédit, des richesses, des emplois, des charges. Au contraire, la bassesse de l'extraction, la mauvaise éducation, les défauts de l'esprit & les vices du cœur, l'abus du crédit, de l'autorité, des richesses, &c. fournissent matière à l'invective. Les Catilinaires de Cicéron & les Philippiques sont de ce dernier genre, mais non pas uniquement; car à d'autres égards elles rentrent dans le genre délibératif & dans le judiciaire.

Le genre *démonstratif* comporte toutes les richesses & toute la magnificence de l'art oratoire. Cicéron dit à cet égard que l'orateur, loin de cacher l'art, peut en faire parade & en étaler toute la pompe: mais il ajoûte en même temps qu'on doit user de réserve & de retenue; que les ornements, qui sont comme les fleurs & les brillants de la raison, ne doivent pas se montrer partout, mais seulement de distance en distance. Je veux, dit-il, que l'orateur place des jours & des lumières dans son tableau; mais j'exige aussi qu'il y mette des ombres & des enfoncements, afin que les couleurs vives en sortent avec plus d'éclat. *Habeat igitur illa in dicendo admiratio ac summa laus umbram aliquam ac recessum, quo magis id quod erit illuminatum exstare atque eminere videatur.* III. De orat. *xxvj.* 101. (*L'abbé MALLET.*)

Parmi les sources de la louange & de l'invective dont on vient de faire l'énumération, il en est où la justice & la raison nous défendent de puiser: on peut, en louant un homme recommandable, rappeler la gloire & les vertus de ses aïeux; mais il est ridicule d'en tirer pour lui un éloge. L'on peut & l'on doit démasquer l'artifice & la scélératesse des méchants, lorsqu'on est chargé par état de défendre contre eux la foiblesse & l'innocence: mais ce sont eux-mêmes, non leurs ancêtres, que l'on est en droit d'attaquer; & il est absurde & barbare de reprocher aux enfants les malheurs, les vices, ou les crimes des pères. Le reproche d'une naissance obscure ne prouve que la bassesse de celui qui le fait. L'éloge tiré des richesses, ou le blâme fondé sur la pauvreté, sont également faux & lâches. Les noms, le crédit, les dignités exigent le mérite, & ne le donnent pas. En un mot, pour louer ou blâmer justement quelqu'un, il faut le prendre en lui-même & le dépouiller de tout ce qui n'est pas lui.

(¶ C'est ainsi que chez les sages égyptiens les morts étoient jugés, & qu'un examen solemnel de la vie discernoit les bons des méchants. Chez les grecs, disciples & héritiers de la sagesse des égyptiens, la louange & le blâme, moins tardifs & bien plus utiles, n'attendoient pas la mort de l'homme vertueux ou du méchant pour éclater. Il y avoit des éloges funèbres pour les guerriers qui avoient mérité la reconnoissance de la patrie en combattant & en mourant pour elle; & c'étoit moins un tribut pour les morts qu'une leçon pour les vivants. Mais pour le citoyen qui s'étoit signalé par quelque service éclatant, par des bienfaits envers l'État, par des vertus & des talents utiles & recommandables, il y avoit, de son vivant même, des éloges & des couronnes; il y en avoit même pour des républiques qui s'étoient montrées secourables & généreuses; & dans des fêtes solennelles, les députés des peuples de la Grèce venoient offrir l'hommage de leur reconnoissance au peuple bienfaiteur qui les avoit servis. On voit des exemples de l'un & de l'autre usage dans la harangue de Démosthène pour la couronne. C'est un monument remarquable dans les fastes de l'Antiquité, que le décret des peuples de Bysance & de Périnthe à la gloire d'Athènes, qui les avoit sauvés lorsque Philippe assiégeoit leurs murailles: par ce décret il étoit accordé aux athéniens la liberté de s'établir dans les États de Périnthe & de Bysance, & d'y jouïr de toutes les prérogatives de citoyens; de plus, dans l'une & l'autre ville, une place distinguée dans les spectacles, le droit de séance dans le corps du sénat & dans les assemblées du peuple, à côté des pontifes, avec entière exemption d'impôts & d'autres charges de l'État: enfin il étoit ordonné que sur le port on érigeroit trois statues de seize coudées chacune, qui représenteroient le peuple d'Athènes couronné par le Peuple de Bysance & par le peuple de Périnthe; qu'on lui enverroit des présents aux quatre jeux solemnels de la Grèce, & qu'on y proclameroit *la couronne* que ces deux villes avoient décernée au peuple d'Athènes, en sorte que la même cérémonie apprît à tous les grecs & la magnanimité des athéniens & la reconnoissance des périnthiens & des bysantins: ce sont les termes du décret.

Pour la même cause, le peuple de la Quersonèse décernoit au peuple & au sénat d'Athènes une couronne d'or de soixante talents, & faisoient dresser deux autels, l'un à la déesse de la reconnoissance, & l'autre au peuple athénien.

Cette manière de louer les actions généreuses avoit son Éloquence. Il faut avouer cependant que ce ne

fut que lorſque la vertu ſe ralentit parmi les grecs, qu'on y attacha cet aiguillon de gloire ; & que ces honneurs, qui d'abord étoient réſervés au mérite, bientôt moins rares & enfin prodigués, perdirent beaucoup de leur prix. C'eſt ce qui donna lieu à ce bel endroit de la harangue d'Eſchine contre Ctéſiphon ou plus tôt contre Démoſthène.

» A votre avis, Athéniens, lequel des deux vous » paroît un plus grand perſonnage, ou de Thémiſ-» tocle, par qui vous remportâtes ſur les perſes la » victoire navale de Salamine, ou de Démoſthène, » qui a fui dans la bataille de Chéronée ? Lequel » doit l'emporter, ou de Miltiade, vainqueur des » barbares à Marathon, ou de ce miſérable haran-» gueur ? Le préférez-vous aux fameux chefs qui » ramenèrent de Phylé nos citoyens fugitifs ? le pla-» cez-vous au deſſus d'Ariſtide, ſurnommé *le Juſte*, » ſurnom ſi différent de celui qui caractériſe Dé-» moſthène ? Moi, j'en atteſte tous les habitants de » l'Olympe, je ne crois nullement permis de mêler » dans un même diſcours le ſouvenir de cette bête » féroce avec la mémoire de ces héros. Or que » Démoſthène, dans ſa belle harangue qu'il prépa-» re, nous indique où & quand on décerna jamais » à quelqu'un de ces héros une ſeule couronne ? » Eſt-ce donc qu'alors le peuple d'Athènes avoit » l'ame ingrate ? non, mais magnanime. Et ces » grands hommes, à qui la Patrie n'accorda point » cette eſpèce d'honneur, n'en étoient que plus dignes » d'elle : car ils ne croyoient point que leur gloire » dût ſe perpétuer dans des décrets, mais bien s'é-» terniſer dans la mémoire des citoyens qui leur » devoient de la reconnoiſſance ; mémoire, où, de-» puis ce temps-là juſqu'à ce jour, ils jouïſſent d'u-» ne conſtante immortalité.... Une troupe de citoyens » avoient triomphé des mèdes au bord du Strimon. » Leurs chefs demandèrent une récompenſe, & le » peuple leur en accorda une grande, dans l'opinion » de ce temps-là : il ordonna que dans la galerie des » ſtatues, on leur en èlevât trois, à condition pour-» tant de n'y point graver leurs noms, afin que » l'inſcription parût appartenir en propre, non aux » Généraux, mais au peuple. » De ces trois inſ-criptions, en voici une qui donne l'idée des deux autres.

» Athènes, par ce monument,
» A d'illuſtres guerriers veut éternellement
» Conſacrer ſa reconnoiſſance.
» Enfants de ces héros, voulez-vous mériter
» Une ſemblable récompenſe ;
» Vous n'avez qu'à les imiter.

» De là tranſportez-vous, ajoûte l'orateur, dans » la galerie des peintures : car c'eſt dans ce lieu » même, où vous vous aſſemblez fréquemment, que » l'on a déposé les monuments de toutes les ac-» tions mémorables. Dans ce lieu un tableau vous » retrace la bataille de Marathon. Mais quel eſt le » Général qui commandoit dans cette fameuſe jour-» née ? Je m'aſsûre qu'à cette queſtion, tous una-» nimement & comme à l'envi vous répondez, » *Miltiade*. Nulle inſcription toutefois ne le nom-» me : pourquoi cela ? eſt-ce qu'il ne demanda pas » cette récompenſe ? Oui certainement il la deman-» da : mais le peuple ne la lui accorda pas ; &, pour » toute grâce, il voulut bien qu'au lieu d'une » inſcription qui nommât le vainqueur, il occupât » dans le tableau la première place, & fut repré-» ſenté dans l'attitude d'un chef qui exhorte le ſol-» dat à faire ſon devoir...... Dans ce temps-là, » ajoûte-t-il enfin, on décernoit une couronne, non » d'or, mais d'olivier. Car alors une couronne d'o-» livier étoit précieuſe ; au lieu que maintenant on » mépriſe même une couronne d'or. »

Démoſthène, dans ſa harangue *ſur le Gouvernement de la république*, reproche lui-même aux athéniens de ſon temps de dire qu'un tel Général a gagné telle bataille ; au lieu que du temps de Miltiade & de Thémiſtocle, on diſoit : *Le peuple d'Athènes a gagné la bataille de Marathon*, *Le peuple d'Athènes a remporté la victoire de Salamine.*

A Rome, on obſerve de même que, dans les temps où les grandes vertus étoient le plus communes, les honneurs publiquement rendus aux citoyens étoient plus rares. Juſques au temps de Cicéron, il n'y eut point d'éloges prononcés en l'honneur des vivants, & preſque pas en l'honneur des morts. Les orateurs romains parloient même aſſez légèrement de ce genre d'écrire en uſage parmi les grecs : *Laudationes ſcriptitaverunt.* Les louanges qui ſe mêloient dans leurs plaidoyers avoient la brièveté ſimple & nue d'un témoignage ; *Noſtræ laudationes ; quibus in foro utimur, teſtimonii brevitatem habent nudam atque inornatam* : & à l'égard de celles qu'on donnoit aux morts dans les devoirs funèbres, on ne croyoit pas que ce fût le lieu de faire briller l'Éloquence : une piété triſte dictoit cette harangue, *quæ ad orationis laudem minimè accommodata eſt.* II. De orat. *lxxxjv.* 341.

Mais Cicéron donna lui-même, ſoit dans ſes plaidoyers, ſoit dans des harangues particulières, les modèles les plus parfaits de l'art de louer grandement : il fit preſque en même temps le panégyrique de Caton & la félicitation à Céſar, *pro Marcello*, qui eſt le chef-d'œuvre des harangues. Dans deux traits de conduite ſi opposés en apparence, on a peine, au premier coup d'œil, à reconnoître le même homme. J'oſe dire pourtant que l'oraiſon pour Marcellus n'eſt pas d'un homme indigne d'avoir loué Caton. On voit, par les lettres de Cicéron, que dans l'éloge de Caton il avoit mis de la prudence ; il mit du courage dans celui de Céſar, mais le courage le plus adroit. Saiſiſſons en paſſant l'eſprit de cette harangue éloquente. En parlant de l'art oratoire, on peut ſe permettre d'effacer la ſeule tache qui reſte à la mémoire de Cicéron, & de prouver ce qu'il dit de lui-même ; *Servivi cum aliquâ dignitate.* (Ad Atticum.)

Après la défaite de Scipion en Afrique, il n'y avoit pour un citoyen d'importance que trois partis à prendre : ou de mourir comme Caton ; ou de s'exiler soi-même dans quelque coin du monde, comme avoit fait Marcellus à Mytilène, & d'y vivre obscur, s'il plaisoit au vainqueur ; ou de s'accommoder au temps, & de tâcher encore d'être utile à sa patrie, en se ménageant, avec décence & avec dignité, la bienveillance de César : c'est là ce que fit Cicéron. Il falloit pour cela tenir un milieu juste entre l'austérité d'un philosophe & la bassesse d'un courtisan ; être républicain, mais l'être avec prudence ; croire, ou supposer à César la volonté de n'être lui-même que le premier des citoyens ; & l'encourager, par des louanges, puisque la force n'avoit pu l'y réduire, à mettre le comble à sa gloire, en accordant à sa patrie le bienfait de la liberté.

L'exemple récent des proscriptions de Marius & de Sylla, ne justifioit que trop, dans les mœurs de Rome, la conduite opposée à celle de César envers ses ennemis, c'est à dire, l'abus de la force & de la victoire. Souverain par le droit des armes, si légitime aux yeux des romains, César fut magnanime à ses périls ; & dans peu sa mort prouva bien le mérite de sa clémence.

Ce fut cette clémence que Cicéron loua dans l'oraison pour Marcellus.

» Il faut, écrivoit-il à ses amis, nous contenter » de ce qu'on voudra bien nous accorder comme » une grâce. Celui qui ne peut se soumettre à cette » nécessité a du choisir la mort..... Puisqu'avec » tout mon courage & toute ma philosophie, j'ai » cru que le meilleur parti étoit de vivre, il faut » bien que j'aime celui de qui je tiens cette vie, » que j'ai préférée à la mort.

En louant donc César de s'être vaincu lui-même, & en élevant cette victoire au dessus de celles qu'il avoit remportées sur les nations, il ne le flatte point : il ne dit que des faits dont l'univers étoit rempli. Mais en l'exhortant à ne pas négliger le soin de sa vie, & en lui reprochant le mépris qu'il en fait, il lui montre l'usage qu'il en doit faire. C'est là le but de la harangue ; c'est là que l'artifice en est caché avec une adresse infinie ; c'est là que la louange la plus éloquente assaisonne & déguise la plus courageuse leçon.

» De tes ennemis, lui dit-il, les plus opiniâtres » ont quitté la vie, les autres te la doivent, & sont » devenus tes amis. Cependant les ténèbres du cœur » humain sont si profondes, les replis en sont si » cachés, que nous devons te donner des soupçons » pour exciter ta vigilance. » (Ce passage est bien remarquable.) *Sed tamen quum in animis hominum tantæ latebræ sint & tanti recessus, augeamus sanè suspicionem tuam ; simul enim augebimus diligentiam.* Pro Marcello. *vij.* 22. ». C'est à toi, » ajoûte-t-il, & à toi seul de relever tout ce qu'a » renversé la guerre, de rétablir les tribunaux, » de rappeler la bonne foi, de réprimer les pas» sions, de rendre nombreuse & florissante une » génération nouvelle, de réunir & de lier en» semble, par de sévères lois, tout ce que nous » voyons dissous & dispersé...... C'est à toi de » guérir toutes les plaies de la guerre ; & nul autre » que toi n'est capable de les fermer. » *Itaque illam tuam præclarissimam & sapientissimam vocem invitus audivi* : Satis diu vel naturæ vixi vel gloriæ. *Satis, si ita vis, naturæ fortasse ; addo etiam, si placet, gloriæ : at quod maximum est, patriæ certè parum.* .... (Ibid. *viij.* 25.) *Hæc igitur tibi reliqua pars est, hic restat actus, in hoc elaborandum est, ut rempublicam constituas, eâque tu in primis cum summâ tranquillitate & otio perfruare. Tum te, si voles, quum & patriæ quod debes solveris, & naturam ipsam expleveris satietate vivendi, satis diu vixisse dicito.* (Ibid. *jx.* 27. C'est le dèvelopement de ce devoir, imposé à César, d'employer le reste de sa vie à rétablir la république ; c'est là, dis-je, ce qui forme la partie essencielle de la harangue de Cicéron ; & jamais la magnificence & l'adresse de l'Éloquence n'ont été à un plus haut point.

Dès que Cicéron reconnut que César vouloit dominer, il prit le parti de la retraite & du silence. *Semiliberi saltem simus*, écrivoit-il à Atticus, *quod assequemur & tacendo & latendo* : & il finit par préſager & par souhaiter même la perte de César ; *Corruat iste necesse est..... id spero vivis nobis fore.* Cicéron étoit sénateur, & le Sénat étoit un roi que César avoit détrôné.

La louange étoit, comme on vient de le voir, la fonction la plus rare de l'orateur dans les anciennes républiques ; & au contraire, l'accusation, le reproche, le blâme, étoit l'un de ses emplois les plus fréquents.

A Athènes, les magistrats rendoient leurs comptes en public ; & le héraut du tribunal des comptes demandoit à haute voix : *Quelqu'un veut-il proposer quelque chef d'accusation ?* Les Généraux d'armée, tous les hommes publics étoient soumis à l'inspection & à l'accusation publique. Tout citoyen doué du don de l'Éloquence étoit un homme redoutable pour qui faisoit mal son devoir. Il en étoit de même à Rome. L'ambitieux qui briguoit les charges, l'administrateur infidèle qui s'enrichissoit aux dépens du public, le proconsul ou le préteur qui exerçoit dans sa province des violences, des concussions, & des rapines, étoit traduit en jugement par tel des citoyens qui vouloit l'accuser. Il ne faut donc pas s'étonner si l'Éloquence y étoit si fort en recommandation. C'étoit l'arme offensive & défensive, de l'honneur, de la fortune, de la vie des citoyens. Toutes les causes criminelles se plaidoient. Cicéron avoit passé sa vie à attaquer ou à défendre ; mais les trois hommes qu'il poursuivit avec le plus d'ardeur, furent Verrès, Catilina, & Marc-Antoine.

L'abus de la louange étoit l'adulation. L'abus de l'accusation juridique étoit la calomnie ou la diffamation gratuite : j'appelle gratuite celle qui ne portoit pas sur une infraction des lois. Les orateurs faisoient cette distinction, & ne l'observoient pas. Les harangues

harangues d'Eſchine & de Démoſthéne, l'un contre l'autre, ſont remplies des injures les plus atroces. Les philippiques de Cicéron ne ſont pas exemptes de ce défaut. On voit pourtant que chez les grecs, plus délicats en toute autre choſe & plus polis que les romains, l'invective étoit plus groſſière, par la raiſon ſans doute que les romains, plus ſérieux & plus sévères dans leurs mœurs, vouloient auſſi plus de décence. Ils ſont bleſſés, dit Cicéron, *ſi turpiter, ſi ſordidè, ſi quoquo animi vitio dictum eſſe aliquid videatur.* Le peuple d'Athènes, plus enclin à écouter la médiſance & plus malin par vanité, n'exigeoit pas tant de reſpect. Son premier mouvement étoit d'applaudir à la calomnie ; ſon mouvement de réflexion étoit de déteſter & de punir le calomniateur.

Lorſqu'il n'y eut plus de liberté pour Rome, & qu'il y reſtoit encore quelque Éloquence, la louange y fut proſtituée, & l'accuſation interdite ou changée en délation.

Dans l'un des meilleurs ouvrages de Littérature dont notre ſiècle ait droit de s'honorer (je parle de l'*Eſſai* de M. Thomas *ſur les Éloges*) on peut voir quel abus monſtrueux on fit de la louange & de l'apologie. *L'éloge funèbre de Tibère fut prononcé par Caligula : Claude fut loué par Néron ;* & ce tigre eut le courage de vouloir juſtifier en plein ſénat le meurtre de ſa mère. Dans des temps plus heureux, l'*Éloge funèbre d'Antonin fut prononcé dans la tribune par Marc-Aurèle : c'étoit la vertu qui louoit la vertu, c'étoit le maître du monde qui faiſoit à l'univers le ſerment d'être humain & juſte, en célébrant la juſtice & l'humanité ſur la tombe d'un grand homme.* (Eſſai ſur les Éloges.)

Cicéron, en louant Pompée & Céſar, avoit donné, quoique bon citoyen, un exemple très-dangereux, qui fut ſuivi par des eſclaves. La flatterie, ſous les empereurs, fut proportionnée à la baſſeſſe d'un peuple avili, & à l'orgueil de ſes tyrans : les plus féroces furent les plus loués. Le panégyrique de Trajan fut une ſorte d'expiation des turpitudes de l'Éloquence. La Philoſophie y recommanda la vertu à la vertu même, & pour l'encourager à ſe reſſembler toujours, lui préſenta le miroir : il eſt à croire que Trajan n'y jeta qu'un coup d'œil modeſte. Il ſe fût pourtant plus honoré ſi, en impoſant ſilence au conſul, il lui eût dit, comme un autre empereur, *Niger*, dit depuis à un panégyriſte qui venoit de le louer en face : *Orateur, faites-nous l'éloge de quelque grand homme qui ne ſoit plus : pour moi, vivant, je veux être aimé ; & loué, quand je ſerai mort.* (Ibid.)

La ſervitude & après elle l'ignorance & la barbarie avoient étouffé l'Éloquence : la religion la ranima ; & le genre dont nous parlons, celui de la louange & du blâme, ayant reparu dans la chaire, y reprit enfin la décence, la dignité, l'éclat qu'il avoit eu dans la tribune, & plus de majeſté encore.

Mais l'Éloquence politique, celle qui, dans les tribunaux d'Athènes & de Rome, avoit exercé la cenſure de l'adminiſtration publique, cette fille du patriotiſme & de la liberté, cette Éloquence gardienne & protectrice du bien public, ne reparut preſque jamais. *Voyez* CHAIRE, ÉLOGE, ORAISON FUNÈBRE, ORATEUR, & PANÉGYRIQUE.) (*M. MARMONTEL.*)

DÉMONTRER, PROUVER, *Synonimes.*

Démontrer, c'eſt prouver par la voie du raiſonnement, par des conſéquences néceſſaires d'un principe évident. *Prouver*, c'eſt établir la vérité d'une choſe par des preuves de fait ou de raiſonnement, par un témoignage inconteſtable ou des pièces juſtificatives, *&c.*

On ne *démontre* point les faits, on ne *démontre* que les propoſitions ; mais on *prouve* les propoſitions & les faits.

Le géomètre *démontre* : le phyſicien ne *démontre* pas, il *prouve* ſeulement. C'eſt que les vérités phyſiques ſont des phénomènes qui ſe montrent, & ne ſe *démontrent* pas ; au lieu que les vérités géométriques ſont des propoſitions qui ſe *démontrent*, ſans ſe montrer.

On *prouve* tout ce que l'on *démontre* ; mais on ne *démontre* pas tout ce que l'on *prouve*. (*M. ROBINET.*)

* DÉNOUEMENT, ſ. m. *Belles-Lettres.* C'eſt le point où aboutit & ſe réſout une intrigue épique ou dramatique.

Le *Dénouement* de l'Épopée eſt un évènement qui tranche le fil de l'action, par la ceſſation des périls & des obſtacles, ou par la conſommation du malheur. La ceſſation de la colère d'Achille fait le *Dénouement* de l'Iliade ; la mort de Pompée, celui de la Pharſale ; la mort de Turnus, celui de l'Enéïde. Ainſi, l'action de l'Iliade finit au dernier livre ; celui de la Pharſale, au huitième ; celui de l'Enéïde, au dernier vers. *Voyez* ÉPOPÉE.

Le *Dénouement* de la Tragédie eſt ſouvent le même que celui du poème épique, mais communément amené avec plus d'art. Tantôt l'évènement qui doit terminer l'action, ſemble la nouer lui-même : voyez *Alzire.* Tantôt il vient tout à coup renverſer la ſituation des perſonnages, & rompre à la fois tous les nœuds de l'action : voyez *Mithridate.* Cet évènement s'annonce quelquefois comme le terme du malheur, & il en devient le comble : voyez *Inès.* Quelquefois il ſemble en être le comble, & il en devient le terme : voyez *Iphigénie.* Le *Dénouement* le plus parfait eſt celui où l'action, long temps balancée dans cette alternative, tient l'ame des ſpectateurs incertaine & flottante juſqu'à ſon achèvement : tel eſt celui de *Rodogune.* Il eſt des tragédies dont l'intrigue ſe réſout comme d'elle-même par une ſuite de ſentiments qui amènent la dernière révolution ſans le ſecours d'aucun incident : tel eſt *Cinna.* Mais dans celles-là même la ſituation des perſonnages doit changer du moins au *Dénouement.*

L'art du *Dénouement* conſiſte à le préparer ſans l'annoncer. Le préparer, c'eſt diſpoſer l'action de manière que ce qui le précède le produiſe. *Il y a,* dit

Aristote, *une grande différence entre des incidents qui naissent les uns des autres, & des incidents qui viennent simplement les uns après les autres.* Ce passage lumineux renferme tout l'art d'amener le *Dénouement.* Mais c'est peu qu'il soit amené, il faut encore qu'il soit imprévu. L'intérêt ne se soutient que par l'incertitude; c'est par elle que l'ame est suspendue entre la crainte & l'espérance; & c'est de leur mélange que se nourrit l'intérêt. Une passion fixe est bientôt pour l'ame un état de langueur: l'amour s'éteint, la haine languit, la pitié s'épuise, si la crainte & l'espérance ne les excitent par leurs combats. Or plus d'espérance ni de crainte, dès que le *Denouement* est prévu. Ainsi, même dans les sujets connus, le *Dénouement* doit être caché, c'est à dire que, quelque prèvenu qu'on soit de la manière dont se terminera la pièce, il faut que la marche de l'action en écarte la réminiscence, au point que l'impression de ce qu'on voit ne permette pas de réfléchir à ce qu'on sait: telle est la force de l'illusion. C'est par là que les spectateurs sensibles pleurent vingt fois à la même tragédie: plaisir que ne goûtent jamais les vains raisonneurs & les froids critiques.

Le *Dénouement*, pour être imprévu, doit donc être le passage d'un état incertain à un état déterminé. La fortune des personnages intéressés dans l'intrigue, est durant le cours de l'action comme un vaisseau battu par la tempête: ou le vaisseau fait naufrage, ou il arrive au port; voilà le *Dénouement.*

Aristote divise les *fables* en *simples*, *qui finissent sans reconnoissance & sans péripétie* ou changement de fortune; & en *implexes*, *qui ont la péripétie*, *ou la reconnoissance, ou toutes les deux.* Mais cette division ne fait que distinguer les intrigues bien tissues, de celles qui le sont mal. *Voyez* INTRIGUE.

Par la même raison, le choix qu'il donne d'amener la *péripétie ou nécessairement ou vraisemblablement*, ne doit pas être pris pour règle. Un *Dénouement* qui n'est que vraisemblable, n'en exclut aucun de possible, & entretient l'incertitude en les laissant tous imaginer. Un *Dénouement* nécessaire ne peut laisser prévoir que lui; & l'on ne doit pas espérer qu'un succès infaillible, ou qu'un revers inévitable, échappe aux yeux des spectateurs. Plus ils se livrent à l'action, & plus leur attention se dirige vers le terme où elle aboutit; or le terme prévu, l'action est finie. D'où vient que le *Dénouement* de Rodogune est si beau? c'est qu'il étoit aussi vraisemblable qu'Antiochus fût empoisonné, qu'il l'est que Cléopâtre s'empoisonne. D'où vient que celui de Britannicus a nui au succès de cette belle tragédie? c'est qu'en prévoyant le malheur de Britannicus & le crime de Néron, on ne voit aucune ressource à l'un, ni aucun obstacle à l'autre: ce qui ne seroit pas (qu'on nous permette cette réflexion), si la belle scène de Burrhus venoit après celle de Narcisse.

Un défaut capital, dont les anciens ont donné l'exemple & que les modernes ont trop imité, c'est la langueur du *Dénouement.* Ce défaut vient d'une mauvaise distribution de la fable en cinq actes, dont le premier est destiné à l'exposition, les trois suivants au nœud de l'intrigue, & le dernier au *Dénouement.* Suivant cette division le fort du péril est au quatrième acte, & l'on est obligé, pour remplir le cinquième, de *dénouer* l'intrigue lentement & par degrés; ce qui ne peut manquer de rendre la fin trainante & froide, car l'intérêt diminue dès qu'il cesse de croître. Mais la promptitude du *Dénouement* ne doit pas nuire à sa vraisemblance, ni sa vraisemblance à son incertitude; conditions faciles à remplir séparément, mais difficiles à concilier.

Il est rare, surtout aujourdhui, qu'on évite l'un de ces deux reproches, ou du défaut de préparation, ou du défaut de suspension du *Dénouement.* On porte à nos spectacles pathétiques deux principes opposés, le sentiment qui veut être ému, & l'esprit qui ne veut pas qu'on le trompe. La prétention à juger de tout, fait qu'on ne jouit de rien. On veut en même temps prévoir les situations & s'en pénétrer, combiner d'après l'auteur & s'attendrir avec le peuple, être dans l'illusion & n'y être pas. Les nouveautés surtout ont ce désavantage, qu'on y va moins en spectateur qu'en critique. Là chacun des connoisseurs est comme double, & son cœur a dans son esprit un incommode voisin. Ainsi, le poète, qui n'avoit autrefois que l'imagination à séduire, a de plus aujourdhui la réflexion à surprendre. Si le fil qui conduit au *Dénouement* échappe à la vûe, on se plaint qu'il est trop foible; s'il se laisse appercevoir, on se plaint qu'il est trop grossier. Quel parti doit prendre l'auteur? celui de travailler pour l'ame, & de compter pour très-peu de chose la froide analyse de l'esprit.

De toutes les péripéties, la reconnoissance est la plus favorable à l'intrigue & au *Dénouement*: à l'intrigue, en ce qu'elle est précédée par l'incertitude & le trouble qui produisent l'intérêt; au *Dénouement*, en ce qu'elle y répand tout à coup la lumière, & renverse en un instant la situation des personnages & l'attente des spectateurs. Aussi a-t-elle été, pour les anciens, une source féconde de situations intéressantes & de tableaux pathétiques. La reconnoissance est d'autant plus belle, que les situations dont elle produit le changement sont plus extrêmes, plus opposées, & que le passage en est plus prompt: par là celle d'Œdipe est sublime. *Voyez* RECONNOISSANCE.

Aux moyens naturels d'amener le *Dénouement*, se joint la *Machine* ou le merveilleux; ressource dont il ne faut pas abuser, mais qu'on ne doit pas s'interdire. Le merveilleux peut avoir sa vraisemblance dans les mœurs de la pièce & dans la disposition des esprits. Il est deux espèces de vraisemblance; l'une de réflexion & de raisonnement, l'autre de sentiment & d'illusion. Un évènement naturel est susceptible de l'une & de l'autre; il n'en est pas toujours ainsi d'un évènement merveilleux. Mais quoique ce dernier ne soit le plus souvent aux yeux de la raison qu'une fable ridicule & bisarre, il n'est pas moins

une vérité pour l'imagination, séduite par l'illusion & échauffée par l'intérêt. Toutefois pour produire cette espèce d'enivrement qui exalte les esprits & subjugue l'opinion, il ne faut pas moins que la chaleur de l'enthousiasme. Une action où doit entrer le merveilleux demande plus d'élévation dans le style & dans les mœurs, qu'une action toute naturelle. Il faut que le spectateur, enlevé par la grandeur du sujet, attende & souhaite l'entremise des dieux dans des périls ou des malheurs dignes de leur assistance.

Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus.

C'est ainsi que Corneille a préparé la conversion de Pauline, & il n'est personne qui ne dise avec Polyeucte :

Elle a trop de vertus, pour n'être pas chrétienne.

On ne s'intéresse pas de même à la conversion de Félix. Corneille, de son aveu, ne savoit que faire de ce personnage; il en a fait un chrétien. Ainsi, tout sujet tragique n'est pas susceptible de merveilleux : il n'y a que ceux dont la religion est la base, & dont l'intérêt tient pour ainsi dire au ciel & à la terre, qui comportent ce moyen; telle est celui de Polyeucte, que nous venons de citer; tel est celui d'Athalie, où les prophéties de Joad sont dans la vraisemblance, quoique peut-être un peu hors d'œuvre; tel est celui d'Œdipe, qui ne porte que sur un oracle. Dans ceux-là, l'entremise des dieux n'est point étrangère à l'action; & les poètes n'ont eu garde d'y observer ce faux principe d'Aristote : *Si l'on se sert d'une Machine, il faut que ce soit toujours hors de l'action de la Tragédie;* (il ajoûte) *ou pour expliquer les choses qui sont arrivées auparavant & qu'il n'est pas possible que l'homme sache, ou pour avertir de celles qui arriveront dans la suite & dont il est nécessaire qu'on soit instruit.* On voit qu'Aristote n'admet le merveilleux, que dans les sujets dont la constitution est telle qu'ils ne peuvent s'en passer, en quoi l'auteur de Sémiramis est d'un avis précisément contraire : *Je voudrois surtout*, dit-il, *que l'intervention de ces êtres surnaturels ne parût pas absolument nécessaire;* & sur ce principe l'ombre de Ninus vient arrêter le mariage incestueux de Sémiramis avec Ninias, tandis que la seule lettre de Ninus, déposée dans les mains du grand-prêtre, auroit suffi pour empêcher cet inceste. (¶Il ne m'appartient pas de prononcer entre ces deux avis. Cependant il me semble que, lorsque le sujet tient au système du merveilleux, un incident merveilleux y devient comme naturel; mais que, plus le prodige a paru nécessaire pour révéler un crime ou pour en empêcher un autre, plus il est vraisemblable que le Ciel l'ait permis. Si, par un moyen naturel, la même révolution avoit pu s'opérer, à quoi bon le prodige? Ce ne seroit qu'un jeu de théâtre, d'autant plus artificiel qu'il seroit superflu.)

Le *Dénouement* doit-il être affligeant ou consolant? nouvelles difficultés, nouvelles contradictions. Aristote exclut de la Tragédie les caractères absolument vertueux & absolument coupables. Il n'admet que des personnages coupables ou vertueux à demi, qui sont punis, à la fin, de quelque crime involontaire; d'où il conclut que le *Dénouement* doit être malheureux. Socrate & Platon vouloient au contraire que la Tragédie se conformât aux loix, c'est à dire, qu'on vît sur le théâtre l'innocence en opposition avec le crime; que l'une fût vengée, & que l'autre fût puni. Si l'on prouve que c'est là le genre de Tragédie, non seulement le plus utile, mais le plus intéressant & le plus capable d'inspirer la terreur & la piété, ce qu'Aristote lui refuse, on aura prouvé que le *Dénouement* le plus parfait à cet égard, est celui où succombe le crime & où l'innocence triomphe, mais sans exclusion pour le genre opposé. *Voyez* TRAGÉDIE.

Le *Dénoument* de la Comédie n'est pour l'ordinaire qu'un éclaircissement qui dévoile une ruse, qui fait cesser une méprise, qui détrompe les dupes, qui démasque les fripons, & qui achève de mettre le ridicule en évidence. Comme l'amour est introduit dans presque toutes les intrigues comiques, & que la Comédie doit finir gaiement, on est convenu de la terminer par le mariage; mais dans les Comédies de caractère, le mariage est plus tôt l'achèvement que le *Dénouement* de l'action. Voyez *le Misantrope*, *l'Ecole des Maris*, &c.

Le *Dénouement* de la Comédie a cela de commun avec celui de la Tragédie, qu'il doit être préparé de même, naître du fond du sujet & de l'enchaînement des situations. Il a cela de particulier, qu'il n'a pas besoin d'être imprévu : souvent même il n'est comique, qu'autant qu'il est annoncé. Dans la Tragédie, c'est le spectateur qu'il faut séduire : dans la Comédie, c'est le personnage qu'il faut tromper; & l'un ne rit des méprises de l'autre, qu'autant qu'il n'en est pas de moitié. Ainsi, lorsque Molière fait tendre à Geoges Dandin le piège qui amène le *Dénouement*, il nous met de la confidence. Dans le Comique attendrissant, le *Dénouement* doit être imprévu comme celui de la Tragédie, & pour la même raison. On y emploie aussi la reconnoissance; avec cette différence que le changement qu'elle cause est toujours heureux dans ce genre de Comédie, & que dans la Tragédie il est souvent malheureux. La reconnoissance a cet avantage, soit dans le Comique de caractère, soit dans le Comique de situation, qu'avant que d'arriver, elle laisse un champ libre aux méprises, sources de la bonne plaisanterie, comme l'incertitude est la source de l'intérêt. *Voyez* COMÉDIE, COMIQUE, INTRIGUE, *&c.*

Après que tous les nœuds de l'intrigue comique ou tragique sont rompus, il reste quelquefois des éclaircissements à donner sur le sort des personnages; c'est ce qu'on appelle *Achèvement*. Les sujets bien constitués n'en ont pas besoin : tous les obstacles sont dans le nœud, toutes les solutions dans le *Dénouement*. Dans la Comédie l'action finit heureusement

par un trait de caractère. *Et moi;* dit l'avare, *je vais revoir ma chère cassette. J'aurois mieux fait, je crois, de prendre Celimène*, dit l'Irrésolu. La Tragédie, qui n'est qu'un apologue, devroit finir par un trait frappant & lumineux, qui en seroit la moralité; & je ne crains point d'en donner pour exemple cette conclusion d'une tragédie moderne, où Hécube expirante dit ces beaux vers :

> Je me meurs : Rois, tremblez, ma peine est légitime;
> J'ai chéri la vertu, mais j'ai souffert le crime.

Il est bien étrange qu'au Théâtre on ait supprimé cette moralité de la *Sémiramis*.

> Par ce terrible exemple, apprenez tous, du moins,
> Que les crimes cachés ont les Dieux pour témoins.
> Plus le coupable est grand, plus grand est le supplice,
> Rois, tremblez sur le trône, & craignez leur justice.

J'ai dit que, dans le poème épique & dramatique, l'action étoit un problême; & l'incident qui résout ce problême, est ce qu'on appelle *Denouement*. Tantôt cet incident vient du dehors; tantôt il naît du fond de l'action même, & résulte du choc des ntérêts ou des passions qui forment le nœud de l'intrigue.

Dans la Tragédie, on a distingué plusieurs sortes de *Dénouements*, selon que la Tragédie étoit pathétique ou morale, & qu'elle étoit simple ou implexe. Pour la Tragédie pathétique, Aristote préféroit un *Dénouement* funeste au personnage intéressant; pour la Tragédie morale, il vouloit comme Socrate & Platon, que le *Dénouement* fût conforme à la loi, c'est à dire, à cette maxime, *ut bono benè, malo malè fit*.

Dans la Tragédie simple, le personnage intéressant continue d'être malheureux jusqu'à la fin, & le *Dénouement* met le comble à son infortune. Il ne laisse pas d'y avoir, dans les fables simples, des moments où la fortune semble changer de face; & ces demi-révolutions produisent des alternatives d'espérance & de crainte très-pathétiques. C'est l'avantage des passions de rendre par leur flux & reflux l'action indécise & flottante : mais dans les sujets où la fatalité domine, ce balancement est plus difficile; aussi est-il rare chez les anciens.

Dans la Tagédie implexe, le sort des personnages change au *Dénouement* par une révolution qu'on appelle *Péripétie*; & cette révolution se fait de trois manières: 1°. de la prospérité au malheur; 2°. du malheur à la prospérité, & dans ces deux cas elle est simple; 3°. de l'un à l'autre de ces deux états en même temps & en sens contraire, alors la révolution est double; & celle-ci peut encore s'opérer de deux façons, ou par le malheur des méchants & le succès des bons, ou par le malheur des bons & le succès des méchants.

Si les personnages opposés dans l'action étoient tous deux bons ou tous deux méchants : dans le premier cas, nulle moralité, & un partage d'intérêt qui ne laisseroit rien désirer ni rien craindre : dans le second, nul intérêt & presque nulle moralité; puisque de la révolution qui rendroit l'un heureux & l'autre malheureux, il n'y auroit rien à conclure : ainsi, cette combinaison doit être exclue du Théâtre.

Un *Dénouement* où, après avoir tremblé pour les bons, on les verroit succomber aux méchants, seroit pathétique, mais révoltant. Il y en a de grands exemples au Théatre; mais les larmes qu'ils font répandre sont amères, & la douleur dont ils déchirent l'ame n'est pas de celles qu'on se plait à sentir.

Le *Dénouement* qui, sans être funeste à l'innocence, seroit heureux pour le crime, quoique moins odieux que le précédent, est encore plus mauvais, parce qu'il n'est point pathétique.

Un *Dénouement* terrible à la fois & touchant, est celui où, par l'ascendant de la fatalité & sans l'entremise du crime, l'innocence, la bonté succombe, soit qu'elle vienne d'être heureuse, soit que de calamité en calamité elle arrive à l'évènement qui en est le comble. Mais cette espèce de fable n'a aucune moralité. *Voyez* Tragédie.

Un *Dénouement* moins tragique, mais consolant après une action terrible, c'est lorsque l'innocence long temps menacée & persécutée, soit par le sort, soit par les hommes, sort triomphante du danger ou du malheur où elle a gémi; & la joie que cette révolution cause est encore plus vive, si en même temps que l'innocence triomphe on voit le crime succomber.

De toutes ces espèces de *Dénouements*, on voit cependant qu'il n'en est aucun qui ne manque ou de pathétique ou de moralité; & ce n'est qu'en pallier le vice que d'attribuer les uns à la Tragédie pathétique, les autres à la Tragédie morale: il n'y a point deux sortes de Tragédie; & la même, pour être parfaite, doit être morale & pathétique. Or c'est ce qu'on obtenoit difficilement du systême ancien, & ce qui résulte tout naturellement du systême moderne. L'homme malheureux par des causes qui lui sont étrangères n'est d'aucun exemple; l'homme malheureux par son crime, n'est point intéressant; & quant aux fautes involontaires, qu'Aristote a imaginées pour tenir le milieu entre le crime & l'innocence, elles déguisent foiblement l'iniquité des malheurs tragiques. Mais l'homme entraîné dans le malheur, par une passion qui l'égare & qui se concilie avec un fond de bonté naturelle, est un exemple à la fois terrible, touchant, & moral : il inspire la crainte sans donner de l'horreur; il excite la compassion sans révolter contre la destinée : pour faire frémir & pleurer, il n'a pas besoin d'être en butte au crime; son ennemi, son tyran, son bourreau est dans le fond de son cœur; & lorsque la passion le tourmente, l'égare, & l'entraine enfin dans un abyme de calamités, plus le tableau est terrible & touchant, & plus l'exemple est salutaire. Tel est l'avantage du systême moderne sur l'ancien à l'égard du *Dénouement* funeste. D'un autre côté, une passion compatible avec la bonté naturelle, & dont l'égarement fait l'excuse, n'est pas odieuse dans ses excès, comme la méchanceté, qui

de ſang froid médite & conſomme le crime. L'homme peut donc ſortir de l'abîme où l'entraîne ſa paſſion, par un *Dénouement* heureux, ſans que l'impunité, ſans que le bonheur même ſoit odieux & révoltant; au contraire, après l'avoir vu long temps ſouffrir & avoir ſouffert avec lui, le ſpectateur reſpire, ſoulagé par ſa délivrance; & ce mouvement de joie eſt délicieux, après de longues alternatives de crainte, d'eſpérance, & de compaſſion. Ainſi, dans le ſyſtême des paſſions humaines, ces deux ſortes de *Dénouements*, malheureux & heureux, ont chacun leur avantage: l'un, d'être plus pathétique; & l'autre, plus conſolant: ajoutons que celui-ci même a ſa moralité; car la révolution du malheur au bonheur n'arrive qu'au moment où le danger eſt extrême, & qu'on a eu tout le temps d'en frémir; & par l'évidence de ce danger, la paſſion qui en eſt la cauſe a fait ſon impreſſion de crainte.

Lorſqu'on reprochoit à Euripide d'avoir mis ſur le théatre un méchant, un impie comme Ixion, il répondoit: *Auſſi ne l'ai-je jamais laiſſé ſortir, que je ne l'aye attaché & cloué bras & jambes à une roue.* C'eſt en effet ainſi qu'il faut traiter ſur la ſcène les caractères odieux: mais ceux qui ſont plus dignes de pitié que de haine, peuvent obtenir grâce aux yeux des ſpectateurs; & lors même qu'une paſſion funeſte les a rendus coupables, la Tragédie peut être à leur égard moins rigoureuſe que la loi.

Enfin, par la nature même des ſujets anciens, l'incident qui produiſoit la révolution déciſive venoit preſque toujours du dehors; au lieu que dans la conſtitution de la Tragédie moderne, toute l'action naiſſant du fond des caractères & du combat des paſſions, c'eſt communément leur dernier effort & l'évènement qui en réſulte qui produit le *Dénouement*, ſoit qu'il arrive ſelon l'attente ou contre l'attente des ſpectateurs; & je n'ai pas beſoin de dire que celui-ci eſt préférable. *Voyez* Révolution.

Dans la Comédie le *Dénouement* eſt de même la ſolution de l'intrigue; & plus il eſt inattendu & naturellement amené, plus il eſt agréable. Son grand mérite eſt d'achever le tableau du ridicule par un trait de force que la ſurpriſe rende plus vif & plus piquant, ou par une ſituation qui achève de rendre mépriſable & riſible le vice que l'on a joué: le *Dénouement* de l'École des maris en eſt le plus parfait modèle; celui de George Dandin & celui des Précieuſes ridicules ſont encore du meilleur Comique; & quant à l'effet moral, celui du Malade imaginaire eſt ſupérieur à tous. Nul poète comique dans aucun temps n'a été comparable à Molière, même dans cette partie que l'on regarde comme ſon côté foible; & en effet, dans la compoſition ſi profondément réfléchie de ſes intrigues, il paroît quelquefois s'être peu occupé du *Dénouement*: mais Ariſtophane, Térence, & Plaute s'en occupoient encore moins; & l'importance qu'on y attache eſt une idée de nos pédants modernes.

Le jéſuite Rapin, qui faiſoit peu de cas de Molière, diſoit: *Il eſt aiſé de lier une intrigue, c'eſt l'ouvrage de l'imagination; mais le* Dénouement *eſt l'ouvrage tout pur du jugement.* Ah, père Rapin! donnez-nous en donc, des intrigues comiques bien liées; c'eſt ce qui nous manque, & les dénouera qui pourra.

Lorſque le *Dénouement* comique eſt adroit & bien amené, c'eſt une beauté de plus ſans doute, & une beauté d'autant plus précieuſe, qu'elle couronne toutes les autres. Mais Molière a penſé, comme les anciens, qu'après avoir inſtruit & amuſé pendant deux heures, qu'après avoir bien châtié ou le vice ou le ridicule, en expoſant l'un & l'autre au mépris & à la riſée des ſpectateurs, la façon plus ou moins adroite & naturelle de terminer l'action comique, n'en devoit pas décider le ſuccès; & qu'un père, un oncle tombé des nues à la fin de la comédie de l'Avare ou de l'École des femmes, ſuffiroit pour la dénouer. Il faut, s'il eſt poſſible, faire mieux que Molière dans cette partie, ou plus tôt faire comme lui lorſqu'il a fait mieux que perſonne, mais ne pas attacher, au tour d'adreſſe d'un *Dénouement* comique, un mérite comparable à celui de l'intrigue ou du Tartuffe ou de l'Avare. (*M.* Marmontel.)

(N.) DENTAL, E. adj. Appartenant aux dents. Les articulations *dentales* ſont des articulations linguales, dont l'exploſion s'opère vers la pointe de la langue appuyée contre les dents. Il y en a de muettes, *d*, *t*; & l'articulation *n*, outre ce qui la rend naſale, ſuppoſe d'ailleurs le même méchaniſme que *d*, & doit être comptée parmi les *dentales*. Il y en a auſſi de ſifflantes, *z*, *s*. *Voyez* Articulation. (*M.* Beauzée.)

DÉPONENT, adj. m. *terme de Grammaire latine.* On ne le dit que de certains verbes qui ſe conjuguent à la manière des verbes paſſifs, & qui cependant n'ont que la ſignification active. Ils ont quitté la ſignification paſſive; & c'eſt pour cela qu'on les appelle *déponents*, du latin *deponens*, participe de *deponere*, quitter, dépoſer. M. de Vallange les appelle *Verbes maſqués*, parce que, ſous le maſque, pour ainſi dire, de la terminaiſon paſſive, ils n'ont que la ſignification active. *Miror* ne veut pas dire *je ſuis admiré*, il ſignifie *j'admire.*

Cette terminaiſon paſſive donne lieu de croire que ces verbes, dans leur première origine, n'avoient que la ſignification paſſive. En effet, *miror*, par exemple, ne ſignifie-t-il pas, *je ſuis étonné*, *je ſuis dans la ſurpriſe*, *à cauſe de telle ou telle choſe*, *par telle raiſon.* Priſcien, au *liv. VIII. de ſignificationibus verborum*, rapporte un grand nombre d'exemples de verbes *déponents* pris dans un ſens paſſif, *qui habet ultrò appetitur*, *qui eſt pauper aſpernatur*; le pauvre eſt mépriſé: *meam novercam lapidibus à populo conſectari video*: Je vois ma belle-mère pourſuivie par le peuple à coups de pierres.

Ces exemples ſont dans Priſcien: le tour paſſif eſt plus dans le génie de la langue latine que l'actif: au contraire, l'actif eſt plus analogue à notre langue;

ce qui fait que nous aurions bien de la peine à trouver le tour paſſif original de tous les verbes, qui n'ayant été d'abord que paſſifs, quittèrent avec le temps cette première ſignification, & ne furent plus qu'actifs. Les mots ne ſignifient rien par eux-mêmes; ils n'ont de valeur que celle que leur donnent ceux qui les emploient: or il eſt certain que les enfants, dans le temps qu'ils conſervent les mêmes mots dont leurs pères ſe ſervoient, s'écartent inſenſiblement du même tour d'imagination: quand le grand-père diſoit *miror*, il vouloit faire entendre qu'il étoit étonné, qu'il étoit affecté d'admiration & de ſurpriſe par quelque motif extérieur; & quand le petit-fils dit *miror*, il croit agir, & dit qu'il admire. Ce ſont ces écarts multipliés qui ſont que les deſcendants viennent enfin à ne plus entendre la langue de leurs pères & à s'en faire une toute différente; ainſi, le même peuple paſſe inſenſiblement d'une langue à une autre. (*M. du Marsais.*)

(N.) DÉPRÉCATION, ſ. f. Figure de penſée par mouvement, qui conſiſte à ſubſtituer au ſimple raiſonnement d'inſtantes prières, appuyées par tous les motifs que l'on croit les plus propres à toucher ceux que l'on preſſe.

Cicéron, parlant devant Céſar pour le roi Déjotarus, (*iij.* 8.) emploie cette belle *Déprécation.*

Quamobrem hoc nos primum metu, C. Cæſar, per fidem, & conſtantiam, & clementiam tuam libera; ne reſidere in te ullam partem iracundiæ ſuſpicemur: per dexteram te iſtam oro, quam regi Dejotaro hoſpes hoſpiti porrexiſti; iſtam, inquam, dexteram, non tam in bellis & in prœliis, quam in promiſſis & fide firmiorem.

Commencez donc, Céſar, au nom de votre fidélité, de votre conſtance, de votre clémence, commencez par nous délivrer de cette crainte; ne nous laiſſez pas ſoupçonner qu'il vous reſte encore le moindre reſſentiment: je vous en conjure par cette main, que vous préſentâtes au roi Déjotarus comme gage de l'hoſpitalité reſpective; par cette main, dis-je, qui n'eſt pas ſi ferme à la guerre & dans les combats, qu'on ne puiſſe encore plus compter ſur elle pour l'exécution de vos promeſſes & de votre parole.

Sallufte (*Jugurt.* x.) met une belle *Déprécation* dans la bouche de Micipſa, qui, près de mourir, redoute pour ſes fils l'ambition de Jugurtha qu'il avoit adopté:

Nunc quoniam mihi natura finem vitæ facit, per hanc dextram, per regni fidem moneo obteſtorque, uti hos, qui tibi genere propinqui, beneficio meo fratres ſunt, caros habeas; neu malis alienos adjungere quam ſanguine conjunctos retinere. Non exercitus neque theſauri præſidia regni ſunt; verum amici, quos neque armis cogere neque auro parare queas: officio & fide pariuntur. Quis autem amicior quam frater fratri? aut quem alienum fidum invenies, ſi tuis hoſtis fueris?

Dans ce moment où la nature va terminer mes jours, je vous ſomme & vous conjure, par le ſerment que cette main a confirmé & par la fidélité que vous devez à l'État, de chérir ces princes, qui ſont vos proches par la naiſſance & vos frères par mon pur bienfait; & dans vos liaiſons, de ne pas préférer des étrangers à ceux qui vous ſont unis par le ſang. Ce ne ſont ni les armées ni les tréſors qui ſont les appuis d'un trône; ce ſont les amis, qu'on ne peut acquérir ni par la force des armes ni à prix d'argent: ils ſont le fruit des bons offices & de la fidélité. Or entre qui l'amitié doit-elle être plus étroite qu'entre des frères? & ſur quel étranger pourrez-vous compter, ſi vous manquez vous-même à vos proches?

La politique du prince mourant ne néglige aucun des motifs, qui peuvent gagner la confiance de ſon neveu ou lui inſpirer du moins de la modération.

La *Déprécation* eſt ennemie ſurtout d'une baſſeſſe rampante: une noble fierté, tempérée par une modeſtie naturelle, doit en être le véritable caractère; ce n'eſt que par là qu'elle peut intéreſſer & avoir ſon effet. Tel eſt le ton de la *Déprécation* de Mariamne, recommandant ſes fils à Hérode: (*Mariamne*, IV. jv.)

Quand vous me condamnez, quand ma mott eſt certaine;
Que vous impotte hélas! ma tendreſſe ou ma haine?
Et quel dtoit déſotmais avez-vous ſut mon cœur,
Vous, qui l'avez templi d'amertume & d'horreut;
Vous, qui depuis cinq ans inſultez à mes larmes,
Qui matquez ſans pitié mes jours par mes alarmes;
Vous, de tous mes parents deſtructeur odieux;
Vous, teint du ſang d'un père expirant à mes yeux?
Ctuel! Ah! ſi du moins votte fureur jalouſe
N'eût jamais attenté qu'aux jouts de votre épouſe;
Les Cieux me ſont témoins, que mon cœur tout à vous
Vous chériroit encote en moutant pat vos coups.
Mais qu'au moins mon ttépas calme votre furie;
N'étendez point mes maux au delà de ma vie:
Prenez ſoin de mes fils, teſpectez votre ſang,
Ne les puniſſez pas d'être nés dans mon flanc;
Hérode, ayez pout eux des entrailles de pète!
Peut-être un jour, hélas! vous connoittez leur mète;
Vous plaindrez, mais trop tatd, ce cœur infortuné,
Que ſeul dans l'univers vous avez ſoupçonné;
Ce cœut, qui n'a point ſu, trop ſuperbe peut-être,
Déguiſet ſes douleurs & ménaget un maître,
Mais qui juſqu'au tombeau conſerva ſa vertu,
Et qui vous eût aimé, ſi vous l'euſſiez voulu.

Pluſieurs donnent à cette figure le nom d'*Obſécration*, qui a le même ſens. Mais ce ſecond mot eſt inutile, puiſque le premier eſt déja reçu dans notre langue, qu'il a d'ailleurs l'analogie convenable avec le terme d'*Imprécation* dont le ſens eſt tout à fait oppoſé, & qu'enfin le Dictionnaire de

l'Académie françoise (1762) ne tient compte que de celui de *Déprécation*. (*M.* BEAUZÉE.)

DÉPRISER, MÉPRISER. *Synonymes.*

Mépriser, *contemnere*, est ne faire aucun cas d'une chose; *Dépriser*, *depretiare* dans la basse latinité, & dans Cicéron *deprimere*, c'est ôter du prix, du mérite, de la valeur d'une chose: *Mépriser* dit donc infiniment plus que *Dépriser*. Un acheteur peut *dépriser* une bonne marchandise que le vendeur prise trop haut. On peut *dépriser* les choses au dela de l'équité, mais on *méprise* les vices bas & honteux.

On *déprise* souvent les choses les plus estimables, mais on ne sauroit les *mépriser*. Tout le monde *méprise* la sordide avarice, & quelques gens seulement *déprisent* les avantages de la science; le premier sentiment est fondé dans la nature, l'autre est une folle vengeance de l'ignorance.

En vain une parodie tenteroit de jeter du ridicule sur une belle scène de Corneille; tous ses traits ne sauroient la *dépriser*. En vain s'attache-t-on quelquefois à *dépriser* certaines personnes, pour faire croire qu'on les *méprise*; cette affectation est au contraire le langage de la jalousie, un chagrin de ne pouvoir *mépriser* ceux contre lesquels on déclame avec hauteur.

La grandeur d'ame *méprise* la vengeance; l'envie s'efforce à *dépriser* les belles actions; l'émulation les prise, les admire, & tâche de les imiter.

Notre langue dit *Estimer* & *Estime*, *Mépriser* & *Mépris*; mais elle ne dit que *Dépriser*, & n'a point adopté *Dépris*. Cependant ce substantif nous manque dans quelques occasions, où il seroit nécessaire pour désigner le sentiment qui tient le milieu entre l'*Estime* & le *Mépris*, & pour exprimer cette différence, comme fait le verbe. Par exemple, le *Dépris* des richesses, des honneurs, *&c.* seroit un terme plus juste, plus exact, que celui de *Mépris* des richesses, des honneurs, *&c.* que nous employons; parce que le mot de *Mépris* ne doit tomber que sur des choses basses, honteuses, & que ni les richesses ni les honneurs ne sont point dans ce cas, quoiqu'on puisse les trop estimer & les priser au dela de leur valeur. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) DÉRIVATION, s. f. Ce mot a, dans le langage grammatical, deux sens différents, que l'on peut appeler le sens étroit & le sens étendu: mais avant de dèvelopper ni l'un ni l'autre, il est bon d'en connoître le sens étymologique. Le mot latin *Rivus* (ruisseau) en est la racine; *Dériver* c'est *Derivo fluere* (couler, venir du ruisseau): en effet un mot *dérivé* d'un autre est produit par cet autre, comme un ruisseau est produit par la source d'où il découle.

I. La *Dérivation*, dans le sens étroit, est donc la liaison généalogique d'un mot avec un autre mot, soit de la même langue soit d'une autre langue, d'où il tire son origine. De là vient que les mots d'une même famille sont respectivement *primitifs* ou *dérivés*.

Un mot est *primitif* à l'égard de ceux qui en sont formés, & qui, à l'idée originelle du primitif, ajoûtent quelque idée accessoire qui la modifie: ceux-ci sont les *dérivés*, dont le primitif est comme la source.

Or deux sortes d'idées accessoires peuvent modifier une idée primitive. Les unes, prises dans la chose même, influent tellement sur celle qui leur sert comme de base, qu'elles en font une tout autre idée: les autres viennent, non de la chose même, mais des différents points de vûe qu'envisage l'ordre de l'énonciation, en sorte que l'idée primitive demeure au fond toujours la même. De là deux espèces de *Dérivation*; l'une, qu'on peut appeler *philosophique*, parce qu'elle sert à l'expression des idées accessoires propres à la nature de l'idée primitive, & que la nature des idées est du ressort de la Philosophie; l'autre, qu'on peut nommer *grammaticale*, parce qu'elle sert à l'expression des points de vûe exigés par l'ordre de l'énonciation, & que ces points de vûe sont du ressort de la Grammaire.

Dans la *Dérivation* philosophique, l'idée du mot primitif est *radicale* à l'égard des idées accessoires qu'y ajoûtent les *dérivés*: telle est l'idée du mot primitif *Chant*, à l'égard de celles qui y sont ajoutées dans les mots *Chanter*, *Chanteur*, *Chantre*, *Chantrerie*, *Chanson*, *Chansonnette*, *Chansonner*, *Chansonnier*.

Dans la *Dérivation* grammaticale, l'idée du mot primitif est *principale* à l'égard des idées accessoires qu'y ajoûtent les *dérivés*: telle est l'idée du mot primitif *Chanter*, à l'égard de celles qui s'y trouvent jointes dans les mots *Chanté*, *Chantée*, je *Chante*, nous *Chantons*, je *Chantois*, nous *Chantions*, je *Chantai*, nous *Chantâmes*, je *Chanterai*, nous *Chanterons*, je *Chanterois*, nous *Chanterions*, je *Chantasse*, nous *Chantassions*, vous *Chantassiez*, ils *Chantassent*, *Chantant*, &c. qui ne diffèrent entre eux que par les idées accessoires des nombres, des temps, des modes, des personnes, *&c.*

Pour la facilité du commerce des idées & des services mutuels entre les hommes, il seroit à souhaiter qu'ils parlassent tous la même langue, & que la *Dérivation*, soit philosophique soit grammaticale, y fût assujettie à des règles invariables & universelles: l'étude de cette langue, réduite à celle d'un petit nombre de mots primitifs & de règles générales & uniformes, ne déroberoit point un temps que l'on pourroit consacrer avec plus de fruit à l'aquisition des autres connoissances plus importantes. C'est le but que semble se proposer l'esprit d'Analogie, en suggérant toujours l'uniformité. *Voyez* SAMSKRET.

II. La *Dérivation*, dans le sens étendu, est une figure de Diction par consonnance rationelle (*Voyez* FIGURE), qui consiste à employer, dans la même période, plusieurs mots *dérivés* du même primitif.

Cicéron, dans son livre *de l'Amitié* (*j.* 5.) dit, par une double *Dérivation*, à propos de son livre *de la Vieillesse*:

Sed ut tum ad ſenem ſenex *de* ſenectute, *ſic hoc libro ad* amicum amiciſſimus *de* amicitiâ *ſcripſi.*	Mais de même qu'étant déja *vieux* j'adreſſai alors à un *vieillard* mon livre de la *vieilleſſe*, j'adreſſe aujourdhui à un *ami* que j'*aime* tendrement ce que j'ai écrit ſur l'*amitié*.

La différence entre la *Dérivation* & le *Polyptote* doit être remarquée : dans la première, on emploie des mots différents qui ont une origine commune, & c'eſt la *Dérivation* philoſophique qui en fournit la matière ; *ſenex* de *ſenectute*, *amiciſſimus* de *amicitiâ :* dans la ſeconde, on emploie différentes formes accidentelles du même mot, & c'eſt la *Dérivation* grammaticale qui en fait les frais ; ad *ſenem ſenex*, ad *amicum amiciſſimus*. *Voyez* Polyptote.

On voit par là même que les deux figures ſont réunies dans l'exemple que j'emprunte de Cicéron : notre langue, qui ne connoît point la différence des cas dans les noms, ne m'a permis de conſerver dans ma traduction du paſſage latin que la *Dérivation* ſans Polyptote ; je n'aurois pu que répéter le même mot de *vieillard*, d'*ami ;* & alors au lieu d'une figure j'aurois fait une Tautologie. (*M.* Beauzée.)

(N.) DÉROGATION, ABROGATION. *Syn.* Ce ſont deux actions légiſlatives également oppoſées à l'autorité d'une loi, mais chacune à ſa maniere. La *Dérogation* laiſſe ſubſiſter la loi antérieure ; l'*Abrogation* l'annulle abſolument. La loi *dérogeante* ne donne aucune atteinte à l'ancienne que d'une manière indirecte & imparfaite : indirecte, en ce qu'elle en confirme l'exiſtence & l'autorité par l'acte même qui la ſuſpend ; imparfaite, en ce qu'elle ne la contrarie que dans quelques points où l'une ſeroit incompatible avec l'autre. La loi qui *abroge* eſt directement & pleinement oppoſée à l'ancienne : directement, parce qu'elle eſt faite expreſſément pour l'annuller ; pleinement, parce qu'elle l'anéantit dans tous ſes points.

Il n'y a que le légiſlateur qui puiſſe *déroger* aux lois anciennes, ou les *abroger*. Les *Dérogations* fréquentes prouvent, ou le vice de l'ancienne légiſlation, ou l'abus actuel de la puiſſance légiſlative. *L'Abrogation* eſt quelquefois indiſpenſable, quand les mœurs de la nation ou les intérêts de l'État ſont changés.

L'uſage des clauſes *dérogatoires* dans les teſtaments a été *abrogé* par la nouvelle ordonnance qui concerne ces actes. (*M.* Beauzée.)

(N.) DESCRIPTIF, IVE. adj. (*Belles-Lettres, Poéſie.*) Ce qu'on appelle aujourdhui en Poéſie le genre *deſcriptif*, n'étoit pas connu des anciens. C'eſt une invention moderne, que n'approuvent guère, à ce qu'il me ſemble, ni la raiſon ni le goût.

Dans l'Épopée, en racontant, il eſt naturel que le poète *décrive*. Le lieu, le temps, les circonſtances qui accompagnent l'action, & les accidents qui s'y mêlent, ſont autant de ſujets de *Deſcriptions ;* & comme le poète eſt peintre, ſon récit n'eſt lui-même qu'une *Deſcription* variée. L'action de l'Épopée n'eſt qu'un vaſte tableau.

Dans le Poème didactique, les préceptes ou les conſeils roulent ſur des objets qu'il faut expoſer, définir, analyſer ; or en Poéſie expoſer, définir, analyſer, c'eſt *décrire* ou peindre : la raiſon même du poète eſt toujours colorée par ſon imagination : ſa plume eſt un pinceau. *Voyez* Description.

La Poéſie dramatique elle-même donne lieu aux *Deſcriptions*, toutes les fois que l'acteur qui parle eſt vivement ému de l'objet qui l'occupe, & qu'il veut le rendre ſenſible & comme préſent à l'eſprit de l'interlocuteur.

Enfin dans tous les genres analogues à ces trois genres primitifs, dans l'Élégie, l'Ode, l'Idyle, l'Épitre même, la *Deſcription* peut trouver place. Mais qu'un poème ſans objet, ſans deſſein, ſoit une ſuite de *Deſcriptions* que rien n'amène ; que le poète, en regardant autour de lui, *décrive* tout ce qui ſe préſente, pour le ſeul plaiſir de *décrire ;* s'il ne ſe laſſe pas lui-même, il peut être aſsûré de laſſer bientôt ſes lecteurs.

L'imitation poétique eſt l'art de faire avec plus d'agrément ce qui ſe fait dans la nature. Or il arrive à tous les hommes de *décrire* en parlant, pour rendre plus ſenſibles les objets qui les intéreſſent ; & la *Deſcription* eſt liée avec un récit qui l'amène, avec une intention d'inſtruire ou de perſuader, avec un intérêt qui lui ſert de motif. Mais ce qui n'arrive à perſonne, dans aucune ſituation, c'eſt de *décrire* pour *décrire*, & de *décrire* encore après avoir *décrit*, en paſſant d'un objet à l'autre, ſans autre cauſe que la mobilité du regard & de la penſée ; & comme en nous diſant : « Vous venez de voir la tempête ; » vous allez voir le calme & la ſérénité. »

Qu'on demande aux poètes didactiques quel eſt leur deſſein ; l'un répondra, c'eſt de détruire la ſuperſtition, & de tout expliquer dans la nature par le mouvement des atomes ; l'autre, c'eſt d'inſpirer de l'eſtime & du goût pour les travaux ruſtiques, & de les ennoblir en les dèvelopant ; l'autre, c'eſt de faire aimer la campagne à cette foule oiſive & ennuyée des riches habitants des villes ; l'autre, c'eſt de graver plus nettement dans les eſprits les leçons de l'art que j'enſeigne, &c. Mais qu'on demande au poète *deſcriptif*, à l'auteur par exemple *des plaiſirs de l'imagination*, quel eſt le but qu'il ſe propoſe ; il répondra : c'eſt de rêver, & de vous *décrire* mes ſonges. Or un volume de rêves ne ſauroit être intéreſſant.

Toute compoſition raiſonnable doit former un enſemble, un Tout, dont les parties ſoient liées, dont le milieu réponde au commencement, & la fin au milieu : c'eſt le précepte d'Ariſtote & d'Horace. Or dans le Poème *deſcriptif*, nul enſemble, nul ordre, nulle correſpondance ; il y a des beautés, je le crois, mais des beautés qui ſe détruiſent par leur

ſucceſſion

ſucceſſion monotone, ou leur diſcordant aſſemblage. Chacune de ces *Deſcriptions* plairoit ſi elle étoit ſeule : elle reſſembleroit du moins à un tableau de payſage. Mais cent *Deſcriptions* de ſuite ne reſſemblent qu'à un rouleau, où les études de Vernet ſeroient collées l'une à l'autre. Et en effet un Poème *deſcriptif* ne peut être conſidéré que comme le recueil des études d'un poète, qui exerce ſes crayons, & qui ſe prépare à jeter dans un ouvrage régulier & complet les richeſſes & les beautés d'un ſtyle pittoreſque & harmonieux. (*M. Marmontel.*)

* DESCRIPTION, *Belles-Lettr.* Définition imparfaite & peu exacte, dans laquelle on tâche de faire connoître une choſe par quelques propriétés & circonſtances particulières, ſuffiſantes pour en donner une idée & la faire diſtinguer des autres, mais qui ne dèvelope point ſa nature & ſon eſſence.

Les grammairiens ſe contentent de *Deſcriptions* ; les philoſophes veulent des définitions. *Voyez* Définition.

Une *Deſcription* eſt l'énumération des attributs d'une choſe, dont pluſieurs ſont accidentels, comme lorſqu'on décrit une perſonne par ſes actions, ſes paroles, ſes écrits, ſes charges, *&c.* Une *Deſcription* au premier coup d'œil a l'air d'une définition, elle eſt même convertible avec la choſe *décrite* ; mais elle ne la fait pas connoître à fond, parce qu'elle n'en renferme pas ou n'en expoſe pas les attributs eſſenciels. Par exemple, ſi l'on dit que Damon eſt un jeune homme bien fait, qui porte ſes cheveux, qui a un habit noir, qui fréquente bonne compagnie, & fait ſa cour à tel ou tel miniſtre ; il eſt évident qu'on ne fait point connoître Damon, puiſque les choſes par leſquelles on le déſigne lui ſont extérieures & accidentelles, *jeune*, *cheveux*, *habit noir*, *fréquenter*, *faire ſa cour*, qui ne déſignent point le caractère d'une perſonne. Une *Deſcription* n'eſt donc pas proprement une réponſe à la queſtion *quid eſt*, qu'eſt-il ? mais à celle-ci, *quis eſt*, qui eſt-il ?

En effet, les *Deſcriptions* ſervent principalement à faire connoître les ſinguliers ou individus ; car les ſujets de la même eſpèce ne diffèrent point par leurs eſſences, mais ſeulement comme *hic* & *ille*, & cette différence n'a rien qui les faſſe ſuffiſamment remarquer ou diſtinguer. Mais les individus d'une même eſpèce diffèrent beaucoup par les accidents : par exemple, *Alexandre* étoit *un fléau*, *Socrate un ſage*, *Auguſte un politique*, *Titus un juſte.*

Une *Deſcription* eſt donc proprement la réunion des accidents par leſquels une choſe ſe diſtingue aiſément d'une autre, quoiqu'elle ne diffère que peu ou point par ſa nature. *Voyez* Accident, *&c.*

La *Deſcription* eſt la figure favorite des orateurs & des poètes, & on en diſtingue de diverſes ſortes : 1°. celle des choſes, comme d'un combat, d'un incendie, d'une contagion, d'un naufrage : 2°. celle des temps qu'on nomme autrement *Chronographie*, *voyez* Chronographie : 3°. celle des lieux qu'on appelle auſſi *Topographie*, *voyez* Topographie : 4°. celle des perſonnes ou des caractères que nous nommons *Portraits*, *voyez* Portrait. Les *Deſcriptions* des choſes doivent préſenter des images qui rendent les objets comme préſents ; telle eſt celle que Boileau fait de la Molleſſe dans le *Lutrin* :

La Molleſſe oppreſſée
Dans ſa bouche à ce mot ſent ſa langue glacée,
Et laſſe de parler, ſuccombant ſous l'effort,
Soupire, étend les bras, ferme l'œil, & s'endort.

(*L'abbé Mallet.*)

Mais d'où vient que dans toutes les *Deſcriptions* qui peignent bien les objets, qui par de juſtes images les rendent comme préſents, non ſeulement ce qui eſt grand, extraordinaire, ou beau, mais même ce qui eſt déſagréable à voir, nous plait ſi fort ? c'eſt que les plaiſirs de l'imagination ſont extrêmement étendus. Le principe de ce plaiſir ſemble être une action de l'eſprit qui compare les idées que les mots font naître avec celles qui viennent de la préſence même des objets. Voilà pourquoi la *Deſcription* d'un fumier peut plaire à l'entendement par l'exactitude & la propriété des mots qui ſervent à le dépeindre. Mais la *Deſcription* des belles choſes plaît infiniment davantage, parce que ce n'eſt pas la ſeule comparaiſon de la peinture avec l'original qui nous ſéduit, mais nous ſommes auſſi ravis de l'original même. La plupart des hommes aiment mieux la *Deſcription* que Milton fait du Paradis, que celle qu'il donne de l'Enfer ; parce que dans l'une, le feu & le ſoufre ne ſatisfont pas l'imagination, comme le font, dans l'autre, les parterres de fleurs & les boccages odoriférants : peut-être néanmoins que les deux peintures ſont également parfaites dans leur genre.

Cependant une des plus grandes beautés de l'art des *Deſcriptions*, eſt de repréſenter des objets capables d'exciter une ſecrette émotion dans l'eſprit du lecteur, & de mettre en jeu ſes paſſions ; & ce qu'il y a de ſingulier, c'eſt que les mêmes paſſions qui nous ſont déſagréables en tout autre temps, nous plaiſent lorſque de belles & vives *Deſcriptions* les élèvent dans nos cœurs ; il arrive que nous aimons à être épouvantés ou affligés par une *Deſcription*, quoique nous ſentions tant d'inquiétude dans la crainte & la douleur qui nous viennent d'une toute autre cauſe. Nous regardons, par exemple, les terreurs qu'une *Deſcription* nous imprime, avec la même curioſité & le même plaiſir que nous trouvons à contempler un monſtre mort : plus ſon aſpect eſt effrayant, plus nous goûtons de plaiſir à n'avoir rien à craindre de ſes inſultes. Ainſi, lorſque nous liſons dans quelque hiſtoire des *Deſcriptions* de bleſſures, de morts, de tourments, le plaiſir que ces *Deſcriptions* font en nous, ne naît pas ſeulement de la douleur qu'elles cauſent, mais encore d'une ſecrette comparaiſon que nous faiſons de n'être pas dans le même cas.

Comme l'imagination peut ſe repréſenter à elle-même des choſes plus grandes, plus extraordinaires, & plus belles que celles que la nature offre ordinairement aux yeux ; il eſt permis, il eſt digne d'un

grand maître de rassembler dans ses *Descriptions* toutes les beautés possibles. Il n'en coute pas davantage de former une perspective très-vaste, qu'une perspective qui seroit bornée; de peindre tout ce qui peut faire un beau paysage champêtre, la solitude des rochers, la fraicheur des forêts, la limpidité des eaux, leur doux murmure, la verdure & la fermeté du gazon, les sites de l'Arcadie, que de dépeindre seulement quelques-uns de ces objets. Il ne faut point les représenter comme le hasard nous les offre tous les jours, mais comme on s'imagine qu'ils devroient être. Il faut jeter dans l'ame l'illusion & l'enchantement. En un mot, un auteur, & surtout un poète qui *décrit* d'après son imagination, a toute l'économie de la nature entre ses mains, & il peut lui donner les charmes qu'il lui plaît; pourvu qu'il ne la réforme pas trop, & que, pour vouloir exceller, il ne se jette pas dans l'absurde: mais le bon goût & le génie l'en garantiront toujours. *Voyez les réflexions* de M. Addisson sur cette matière. (*Le chevalier* DE *JAUCOURT.*)

La *Description* ne se borne pas à caractériser son objet; elle en présente souvent le tableau dans ses détails les plus intéressants & dans toute son étendue. Ici le goût consiste à bien choisir, 1°. l'objet que l'on veut peindre; 2°. le point de vûe le plus favorable à l'effet que l'on se popose; 3°. le moment le plus avantageux, si l'objet est changeant ou mobile; 4°. les traits qui l'expriment le plus vivement tel qu'on a dessein de le faire voir; 5°. les oppositions qui peuvent le rendre plus saillant & plus sensible encore.

Le choix de l'objet doit se régler sur l'intention du poète. Le tableau doit-il être gracieux ou sombre, pathétique ou riant? Cela dépend de la place qu'il lui destine, & de l'effet qu'il en attend.

Omnia consiliis prævisa animoque volenti.

Le point de vûe est relatif de l'objet au spectateur: l'aspect de l'un, la situation de l'autre, concourent à rendre la *Description* plus ou moins intéressante; mais (ce qu'il est important de remarquer) toutes les fois qu'elle a des auditeurs en scène, le lecteur se met à leur place, & c'est de là qu'il voit le tableau. Lorsque Cinna répète à Émilie ce qu'il a dit aux conjurés pour les animer à la perte d'Auguste, nous nous mettons, pour l'écouter, à la place d'Émilie: au lieu que, s'il vient à *décrire* les horreurs des proscriptions;

Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphants;
Rome entière noyée au sang de ses enfants;
Les uns assassinés dans les places publiques,
Les autres dans le sein de leurs dieux domestiques;
Le méchant par le prix au crime encouragé;
Le mari par sa femme en son lit égorgé;
Le fils tout dégoutant du meurtre de son père;
Et sa tête à la main demandant son salaire;

ce n'est plus à la place d'Émilie que nous sommes, c'est à la place des conjurés.

Tous les grands poètes ont senti l'avantage de donner à leurs *Descriptions* des témoins qu'elles intéressent, bien sûrs que l'émotion qui règne sur la scène se répand dans l'amphithéâtre, & que mille ames n'en font qu'une quand l'intérêt les réunit.

Mais abstraction faite de cette émotion réfléchie, le point de vûe direct de l'objet à nous, est plus ou moins favorable à la Poésie, comme à la Peinture, selon qu'il répond plus ou moins à l'effet qu'elle veut produire. Un poète fait-il l'éloge d'un guerrier? il le voit, comme Hermione voit Pyrrhus,

Intrépide & partout suivi de la victoire.

Il oublie que son héros est un homme, & que ce sont des hommes qu'il fait égorger. Sa valeur, son activité, son audace, le don de prévoir, de disposer, de maitriser seul les évènements, l'influence d'une grande ame sur des milliers d'ames vulgaires qu'elle remplit de son ardeur: voilà ce qui le frappe. Mais veut-il lui reprocher ses triomphes? tout change de face, & l'on voit

Des murs que la flamme ravage;
Des vainqueurs fumants de carnage;
Un peuple au fer abandonné;
Des mères, pâles & sanglantes,
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un soldat effrené. (*Rousseau.*)

Ainsi, cette Hermione, qui dans Pyrrhus admiroit un héros intrépide, un vainqueur plein de charmes, n'y voit bientôt qu'un meurtrier impitoyable, & même lâche dans sa fureur.

Du vieux père d'Hector la valeur abatue,
Aux pieds de sa famille expirante à sa vûe,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avoit glacé;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée;
De votre propre main Polyxène égorgée,
Aux yeux de tous les grecs indignés contre vous:
Que peut-on refuser à ces généreux coups?

Ce changement de face dans l'objet que l'on peint, dépend surtout du moment que l'on choisit & des détails que l'on emploie. Comme presque toute la nature est mobile & que tout y est composé, l'imitation peut varier à l'infini dans les détails; & c'est une étude assez curieuse que celle des tableaux divers qu'un même sujet a produits, imité par des mains savantes. Que l'on compare les assauts, les batailles, les combats singuliers, *décrits* par les plus grands poètes anciens & modernes: avec combien d'intelligence & de génie chacun d'eux a varié ce fond commun, par des circonstances tirées des lieux, des temps, & des personnes! Combien, par la seule nouveauté des armes, l'assaut des fauxbourgs de Paris diffère de l'attaque des murs de Jérusalem, & de celle du camp des grecs!

Indépendamment de ces variations que les arts & les mœurs ont produites, les aspects de la nature,

ses phénomènes, ses accidents diffèrent d'eux-mêmes par des circonstances qui se combinent à l'infini, & se prêtent mutuellement plus de force par leurs contrastes.

Les contrastes ont le double avantage de varier & d'animer la *Description*. Non seulement deux tableaux opposés de ton & de couleur se font valoir l'un l'autre; mais dans le même tableau, ce mélange d'ombre & de lumière détache les objets & les relève avec plus d'éclat.

Combien, dans la peinture que fait le Tasse de la sècheresse brûlante qui consume le camp de Godefroi, le tourment de la soif & la pitié qu'il inspire s'accroissent par le souvenir des ruisseaux, des claires fontaines dont on avoit quitté les bords délicieux!

Un exemple de l'effet des contrastes, après lequel il ne faut rien citer, c'est celui des enfants de Médée caressant leur mère qui va les égorger, & souriant au poignard levé sur leur sein : c'est le sublime dans le terrible.

Mais il faut observer dans le contraste des images, que le mélange en soit harmonieux. Il en est de ces gradations comme de celles du son, de la lumière, & des couleurs; rien n'est terminé, tout se communique, tout participe de ce qui l'approche. Un accord n'est si doux à l'oreille, l'arc-en-ciel n'est si doux à la vûe, que parce que les sons & les couleurs s'allient par un doux mélange.

La Poésie a donc ses accords ainsi que la Musique, & ses reflets ainsi que la Peinture. Tout ce qui tranche est dur & sec. Mais jusqu'à quel point les objets opposés doivent-ils se ressentir l'un de l'autre? L'influence est-elle réciproque & dans quelle proportion? Voilà ce qu'il n'est pas facile de déterminer; cependant la nature l'indique. Il y a, dans tous les tableaux que la Poésie nous présente, l'objet dominant auquel tout est soumis : c'est celui dont l'influence doit être la plus sensible, comme dans un tableau l'objet le plus coloré, le plus brillant, est celui qui communique le plus de sa couleur à ce qui l'environne. Ainsi, lorsque le gracieux ou l'enjoué contraste avec le grave ou le pathétique, le gracieux ne doit pas être aussi fleuri, ni l'enjoué aussi plaisant, que s'il étoit seul & comme en liberté. La douleur permet tout au plus de sourire. Que Virgile compare un jeune guerrier expirant à une fleur qui vient de tomber sous le tranchant de la charrue, il ne dit de la fleur que ce qui est analogue à la pitié que le jeune homme inspire : *languescit moriens*. Dans les *Descriptions* des grands poètes, on peut voir qu'en opposant des images riantes à des tableaux douloureux, ils n'ont pris des unes que les traits qui s'accordoient avec les autres, c'est à dire, ce qui s'en retrace naturellement à l'esprit d'un homme qui souffre les maux opposés à ces biens.

De même dans un tableau où domine la joie, les choses les plus tristes en doivent prendre une teinte légère. C'est ainsi que les poètes lyriques, dans leurs chansons voluptueuses, parlent gaiement des peines de l'amour, des revers de la fortune, des approches de la mort. Mais où le contraste est le plus difficile à concilier avec l'harmonie, c'est du pathétique au plaisant. Dans l'Enfant prodigue, la gaieté de Jasmin a cette teinte que je désire : elle est d'accord avec la tristesse noble du jeune Euphémon, & avec le ton général de cette pièce si touchante.

Dans le contraste, l'objet dominant est soumis lui-même aux loix de l'harmonie : c'est à dire, par exemple, que pour soutenir le contraste d'une gaieté douce & riante, le pathétique doit être modéré. Hector sourit en voyant Astyanax effrayé de son casque; mais, quoi qu'en dise Homère, il n'est pas naturel qu'Andromaque ait souri. L'attendrissement d'Hector est compatible avec le sentiment qui le fait sourire; au lieu que le cœur d'Andromaque est trop ému pour se faire un plaisir de la frayeur de son enfant. Les amours peuvent se jouer avec la massue d'Hercule, tandis que ce héros soupire aux pieds d'Omphale; mais ni sa mort, ni son apothéose ne comportent rien de pareil. Ainsi, le sujet principal doit lui-même se concilier avec les contrastes qu'on lui oppose; ou plus tôt, on ne doit lui opposer que les contrastes qu'il peut souffrir.

La *Description* est à l'Épopée ce que la décoration & la pantomime sont à la Tragédie. Il faut donc que le poète se demande à lui-même : Si l'action que je raconte se passoit sur un théâtre qu'il me fût libre d'aggrandir & de disposer d'après nature, comment seroit-il le plus avantageux de le décorer, pour l'intérêt & l'illusion du spectacle? Le plan idéal qu'il s'en fera lui-même, sera le modèle de sa *Description*; & s'il a bien vu le tableau de l'action en la *décrivant*, en la lisant on le verra de même.

Il en est des personnages comme du lieu de la scène : toutes les fois que leurs vêtements, leur attitude, leurs gestes, leur expression, soit dans les traits du visage soit dans les accents de la voix, intéressent l'action que le poète veut peindre, il doit nous les rendre présents. Lorsque Vénus se montre aux yeux d'Énée, Virgile nous la fait voir comme si elle étoit sur la scène :

Namque humeris de more habilem suspenderat arcum
Venatrix; dederatque comas diffundere ventis :
Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes.

Il nous fait voir de même Camille lorsqu'elle s'avance au combat,

Ut regius ostro
Velet honos leves humeros; ut fibula crinem
Auro internectat; lyciam ut gerat ipsa pharetram;
Et pastoralem præfixâ cuspide myrtum.

On voit un bel exemple de la pantomime exprimée par le poète dans la dispute d'Ajax & d'Ulysse pour les armes d'Achille. (*Métam. l. XIII.*) Si l'un & l'autre héros étoient sur la scène, il ne nous seroient pas plus présents. Mais le modèle le plus sublime de l'action théatrale exprimée dans le récit du poète, c'est la peinture de la mort de Didon;

Illa graves oculos conata attollere, rursus
Deficit : infixum stridet sub pectore vulnus.
Ter sese attollens cubitoque innixa levavit,
Ter revoluta toro est : oculisque errantibus, alto
Quæsivit cœlo lucem, ingemuitque repertâ.

Le talent distinctif du poète épique étant celui d'exposer l'action qu'il raconte, son génie consiste à inventer des tableaux avantageux à peindre, & son goût à ne peindre de ces tableaux que ce qu'il est intéressant d'y voir. Homère peint plus en détail, c'est le talent du poète, dit le Tasse : Virgile peint à plus grandes touches, c'est le talent du poète héroïque ; & c'est en quoi le style de l'Épopée diffère de celui de l'Ode, laquelle, n'ayant que de petits tableaux, les finit avec plus de soin.

J'ai dit que le contraste des tableaux, en variant les plaisirs de l'ame, les rendoit plus vifs, plus touchants : c'est ainsi qu'après avoir traversé des déserts affreux, l'imagination n'en est que plus sensible à la peinture du palais d'Armide. C'est ainsi qu'au sortir des enfers, où Milton vient de nous mener, nous respirons avec volupté l'air pur du jardin de délices. Que le poète se ménage donc avec soin des passages du clair à l'obscur, du gracieux au terrible ; mais que cette variété soit harmonieuse, & qu'elle ne prenne jamais rien sur l'analogie du lieu de la scène avec l'action qui doit s'y passer. Ce n'est point un riant ombrage qu'Achille doit chercher pour pleurer la mort de Patrocle ; mais le rivage aride & solitaire d'une mer en silence, ou dont les mugissements répondent à sa douleur.

On ne sait pas assez combien l'imagination ajoûte quelquefois au pathétique de la chose ; & c'est un avantage inestimable de l'Épopée que de pouvoir donner un nouveau fond à chaque tableau qu'elle peint. Mais une règle bien essencielle, & dont j'exhorte les poètes à ne jamais s'écarter, c'est de réserver les peintures détaillées pour les moments de calme & de relâche : dans ceux où l'action est vive & rapide, on ne peut trop se hâter de peindre à grandes touches ce qui est de spectacle & de décoration. Je n'en citerai qu'un exemple. Le lever de l'Aurore, la flotte d'Enée voguant à pleines voiles, le port de Carthage vide & désert, Didon, qui du haut de son palais voit ce spectacle, & dans sa douleur, s'arrache les cheveux & se meurtrit le sein ; tout cela est exprimé dans l'Enéide en moins de cinq vers :

Regina è speculis ut primum albescere lucem
Vidit, & æquatis classem procedere velis,
Littoraque & vacuos sensit sine remige portus ;
Terque quaterque manu pectus percussa decorum,
Flaventesque abscissa comas : Proh Jupiter ! ibit
Hic, ait, & nostris illuserit advena regnis !

On sent que Virgile étoit impatient de faire parler Didon, & de lui céder le théâtre. C'est ainsi que le poète doit en user toutes les fois que l'action le presse de faire place à ses acteurs ; & c'est là ce qui fait que le style même du poète est plus ou moins grave, plus ou moins orné dans l'Épopée, selon que la situation des choses lui permet ou lui interdit les détails.

En général, si la *Description* est peu importante, touchez légèrement ; si elle est essencielle, *décrivez* davantage, mais choisissez les traits les plus intéressants. Le défaut du cinquième livre de l'Énéide est d'être aussi détaillé que le second. L'exemple du même défaut, joint à la plus grande beauté, se fait sentir dans le récit de Thérâmène. Celui de l'assemblée des conjurés dans Cinna & de la rencontre des deux armées dans les Horaces, sont des modèles du récit dramatique. *Voyez* NARRATION, ESQUISSE.

(¶ Autant le poète est prodigue de *Descriptions*, autant l'orateur doit en être sobre. Sa règle, à lui, est que non seulement la *Description* soit un moyen de sa cause, mais que chaque trait qu'il y emploie serve à fortifier ce moyen. Tout ce qui dans la *Description* oratoire n'intéresse que l'imagination, est superflu & vicieux. Un modèle de ce genre est la *Description* du supplice de Gavius dans la cinquième des Verrines.) (*M. MARMONTEL.*)

(¶ La *Description* est une figure de pensée par dévelopement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive & animée des propriétés & des circonstances les plus intéressantes.

Les rhéteurs ont distingué six sortes de *Descriptions*, différenciées par la nature des objets qu'elles peignent ; la *Chronographie*, la *Topographie*, la *Prosopographie*, l'*Étopée*, le *Portrait*, & l'*Hypotypose*. *Voyez* ces mots.

Si l'on oppose la *Description* d'un objet à celle d'un autre objet de même genre, il en résulte une nouvelle espèce de figure qu'on nomme *Parallèle*. *Voyez* ce mot.

Les *Descriptions* de toute espèce ne sont très-souvent que de simples embellissements destinés à soutenir l'attention ; quelquefois ce sont des traits préparés pour pénétrer l'ame, pour l'intéresser, pour l'émouvoir. Mais il y a une autre espèce de figure, tout à fait dans le même genre, & qui est destinée à servir de base au raisonnement : elle a la magnificence de la *Description* ; mais elle ne suit pas les mêmes règles, & puise souvent dans d'autres sources ou y puise d'autres idées : le génie, le goût, une passion dirigent le pinceau pour une *Description* ; la raison seule & la réfléxion décident les traits qui doivent entrer dans une *Définition*. *Voyez* ce mot.) (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) DÉSERTEUR, TRANSFUGE. *Synon.*

Ces deux termes désignent également un soldat qui abandonne sans congé le service auquel il est engagé ; mais le terme de *Transfuge* ajoûte, à celui de *Déserteur*, l'idée accessoire de passer au service des ennemis.

Il n'y a pas de doute qu'un *Transfuge* ne soit plus criminel & plus punissable qu'un simple *Déserteur* ; celui-ci n'est qu'infidèle, & le premier est

traître : aussi le code militaire, excessif peut-être dans la mesure des peines qu'il prononce contre ces deux crimes, les a du moins proportionnées avec équité. (*M. Beauzée.*)

(N.) DÉSHONNÊTE, MALHONNETE. *Syn.*

Il ne faut pas confondre ces deux mots; ils ont des significations toutes différentes. *Deshonnête* est contre la pureté ; *Malhonnête* est contre la civilité, & quelquefois contre la bonne foi, contre la droiture. Des pensées, des paroles *déshonnêtes*, sont des pensées, des paroles qui blessent la chasteté & la pureté. Des actions, des manières *malhonnêtes*, sont des actions, des manières qui choquent les bienséances du monde, l'usage des honnêtes gens, la probité naturelle, & qui sont d'une personne peu polie & peu raisonnable.

Un procédé *déshonnête* seroit mal dit, s'il ne s'agissoit pas de pureté; il faudroit dire, un procédé *malhonnête*. Ce ne seroit pas non plus bien parler que de dire, une parole *malhonnête* pour une parole sale ; & quelques-uns de nos écrivains qui disent en ce sens-là, des chansons *malhonnêtes*, ne sont pas à suivre : il faut se servir dans ces rencontres du mot de *déshonnêtes*.

Déshonnête au reste ne se dit guère que des choses: on ne dit guère, une femme *déshonnête*, un homme *déshonnête*; pour dire, une femme ou un homme impudique.

Malhonnête se dit également des personnes & des choses. Il est difficile, a-t-on dit, qu'un *malhonnête* homme soit bon historien. On oublie plus aisément une réponse grossière, quoique *malhonnête* & désobligeante d'ailleurs, qu'une répartie fine & piquante.

Il faut dire à peu près la même chose de *Déshonnêteté* & *Malhonnêteté*, que de *Déshonnête* & *Malhonnête*; avec cette différence, que *Malhonnêteté* & *Déshonnêteté* se disent des personnes comme des choses.

Il faut encore remarquer que, comme *Déshonnête* & *Malhonnête* sont opposés à *Honnête*, qui signifie tout à la fois une personne chaste & une personne polie ; *Deshonnêteté* & *Malhonnêteté* le sont à *Honnêteté*, qui a aussi deux significations. Car de même que nous disons d'une personne qu'elle est fort *honnête*, pour marquer sa régularité ou sa politesse; nous exprimons l'un ou l'autre par le mot d'*Honnêteté*. (*Bouhours.*)

DÉSIR, SOUHAIT. *Synonymes.*

Ces mots désignent en général le sentiment par lequel nous aspirons à quelque chose ; avec cette différence que *Désir* ajoute un degré de vivacité à l'idée de *Souhait*, & que *Souhait* est quelquefois uniquement de compliment & de politesse : ainsi, on dit les *Désirs* d'une ame chrétienne, les *Souhaits* de la nouvelle année, &c. (*M. d'Alembert.*)

DÉTERMINATIF, adj. se dit en *Grammaire* d'un mot ou d'une phrase qui restreint la signification d'un autre mot, & qui en fait une application individuelle. Tout verbe actif, toute préposition, tout individu qu'on ne désigne que par le nom de son espèce, a besoin d'être suivi d'un *Déterminatif*: *il aime la vertu*, *il demeure avec son père*, *il est dans la maison*; *vertu* est le *Déterminatif* de *aime*, *son père* le *Déterminatif* d'*avec*, & *la maison* celui de *dans*. Le mot *lumen*, lumière, est un nom générique. Il y a plusieurs sortes de lumières ; mais si on ajoûte *solis*, du soleil, & qu'on dise *lumen solis*, la lumière du soleil, alors *lumière* deviendra un nom individuel, qui sera restreint à ne signifier que la *lumière individuelle du soleil* : ainsi, en cet exemple *solis* est le *Déterminatif* ou le *Déterminant* de *lumen*. (*M. du Marsais.*)

DÉTERMINATION, s. f. terme abstrait. Il se dit *en Grammaire*, de l'effet que le mot qui en suit un autre auquel il se rapporte, produit sur ce mot-là. *L'amour de Dieu*, *de Dieu* a un tel rapport de *Détermination* avec *amour*, qu'on n'entend plus par *amour* cette passion profane qui perdit Troie ; on entend au contraire ce feu sacré qui sanctifie toutes les vertus. Dès l'année 1729 je fis imprimer une préface ou discours, dans lequel j'explique la manière qui me paroît la plus simple & la plus raisonnable pour apprendre le latin & la Grammaire aux jeunes gens. Je dis dans ce discours, que toute Syntaxe est fondée sur le rapport d'identité & sur le rapport de *Détermination*; ce que j'explique *page* 14 & *page* 45. Je parle aussi de ces deux rapports *au mot* Concordance & *au mot* Construction. Je suis ravi de voir que cette réflexion ne soit pas perdue, & que d'habiles grammairiens la fassent valoir. (*M. du Marsais.*)

(N.) DEVIN, PROPHÈTE. *Synonymes.*

Le *Devin* découvre ce qui est caché. Le *Prophète* prédit ce qui doit arriver.

La *Divination* regarde le présent & le passé. La *Prophétie* a pour objet l'avenir.

Un homme bien instruit, & qui connoît le rapport que les moindres signes extérieurs ont avec les mouvements de l'ame, passe facilement dans le monde pour *Devin*. Un homme sage, qui voit les conséquences dans leurs principes & les effets dans leurs causes, peut se faire regarder du peuple comme un *Prophète*. (*L'abbé Girard.*)

(N.) DEVISE, s. f. *Belles-Lettres*. Trait de caractère, exprimé en peu de mots, quelquefois seuls, mais le plus souvent accompagnés d'une figure allégorique.

La *Devise* est une invention de la chevalerie. Ce fut dabord la marque distinctive de l'armure des chevaliers ; & c'étoit sur leur écu ou sur leur cuirasse, que leur *Devise* étoit tracée. Le comte Théforo l'appelle *la Philosophie du Gentilhomme*, *la Métaphore militaire*, *le Langage des héros*,

En France, en Eſpagne, en Italie, elle brilla dans les tournois, dans les réjouïſſances publiques, dans les pompes funèbres. Elle fut l'ornement des fêtes de la Cour de Louis XIV, & l'expreſſion des trois ſentiments qui animoient & qui diſtinguoient cette Cour, la vertu guerrière, la galanterie, & le culte pour le monarque. Dans ces fêtes la *Deviſe* de Louis XIV étoit le ſoleil avec ces mots, *nec ceſſo*, *nec erro*, légende plus intelligible que le *nec pluribus impar;* & les *Deviſes* des courtiſans répondoient a celle du roi.

C'étoit, par exemple, le miroir ardent expoſé au ſoleil, avec ces mots, *Ardeo ubi aſpicior*, *Deviſe* du duc de Sulli; ou avec ceux-ci, *Tua munera jacto*, *Deviſe* du duc de Vivone: celle du duc de Beaufort, amiral de France, étoit la lune avec ces mots: *Soli paret, & imperat undis.* Quand ce n'étoit pas au ſoleil, c'étoit à Jupiter que les *Deviſes* faiſoient alluſion, comme celle de Maximilien de Béthune, grand maître de l'artillerie, l'aigle portant la foudre, *Quo juſſa Jovis;* & celle de Monſieur, une bombe, *Alter poſt fulmina terror.*

Mais parmi ces *Deviſes* que la flatterie, ou plus tôt l'enthouſiaſme avoit dictées, il y en avoit où l'audace guerrière ſe montroit ſeule, avec l'amour de la gloire qui l'animoit. La *Deviſe* des mouſquetaires étoit une bombe en l'air, avec ces mots, *Quo ruit & lethum*; celle des chevaux-légers, des fuſées volantes, *Celeres ardore.* Le comte d'Iliers avoit auſſi une fuſée pour ſymbole, avec cette fière légende, *Poco duri*, *purche m'inalzi;* le comte du Pleſſis avoit de même pour *Deviſe* une fuſée, avec ces mots, *Ardorem lux magna ſequitur*; le comte de S. Paul, un ſoleil levant diſſipant les nuages, *Nec dum omnis ſeſe explicat ardor:* & rien de tout cela ne paroiſſoit étrange, parce qu'au-moins cette jactance étoit un engagement pris d'en juſtifier la hauteur. Dans cet eſprit, il étoit permis à un militaire de ſe repréſenter, lui & ſes enfants, ſous l'emblême de l'aigle & de ſes aiglons, au milieu des nuages, avec ces mots, qui étoient le vœu & la leçon de la famille, *Nec fulmina terrent.*

Quand la valeur militaire eſt exaltée, il ſemble que l'orgueil lui ſied bien. On n'eſt pas choqué de voir pour *Deviſe* au prince Eugène, un aigle, avec ces mots, *Natus ad ſublimia;* ni au maréchal d'Albret le même ſymbole, avec ces mots, *Animos expertus Jupiter;* ni au maréchal de Baſſompière, un phare au milieu des étoiles, avec ces paroles ſuperbes, *Quod nequeunt tot ſidera præſto.* Il eſt à croire cependant que ces *Deviſes* étoient des louanges qu'on leur donnoit ſans leur aveu.

Il en étoit de même des *Deviſes* qui dans les fêtes & les réjouïſſances publiques décoroient les arcs de triomphe, les colonnes, les pyramides.

Telle fut la *Deviſe* que Quinault inventa pour la ducheſſe régente de Savoie, un arc-en-ciel au milieu des nuages, *Inter nubila fulget.* Telle fut celle de la reine mère de Louïs XIV, comparée à la flamme d'une torche expoſée au vent, *Agitata creſcit.*

La *Deviſe* du cardinal de Richelieu, l'aigle planant dans l'air, & au deſſous, des ſerpents qui ſe dreſſoient contre elle, avec ces mots, *Non deſerit alta;* celle-là, dis-je, étoit d'une fierté convenable à un grand miniſtre: mais celle où il étoit peint ſous l'image d'un coq qui chante devant le lion, avec ces mots relatifs à l'Eſpagne, *Debellat voce leones*, ou ceux-ci, *Formido rapacis*, ou ceux-ci, *Vox, non purpura terret*, me ſemble paſſer la meſure. Le temps favorable aux *Deviſes* fut un temps de ſuccès & d'enthouſiaſme où l'on avoit le courage, la franchiſe, la hardieſſe de parler bien de ſoi, réſolu de faire encore mieux: juſqu'au ſurintendant des finances oſoit prendre pour *Deviſe* un chien de chaſſe, avec ces mots, *Abſtinet inventis.*

On eſt devenu plus modeſte; bientôt peut-être on le ſera trop. Lorſque la politeſſe aura tout applati & le luxe tout énervé, & qu'à force de médiocrité on ſera obligé d'être humble ſur peine d'être ridicule, on n'oſera plus prendre une *Deviſe* de peur d'engager ſa parole: les armoiries ſeront ſans caractère comme les ames, & ſi l'on porte encore un ſymbole honorable, ce ſera celui de ſes aïeux.

La galanterie, qui, parmi nous, a pris naiſſance avec la chevalerie & qui dégénère avec elle, eut comme elle auſſi ſes *Deviſes.* Mais les *Deviſes* amoureuſes tenoient preſque toutes du bel eſprit plus que du ſentiment. Un amant malheureux prenoit pour image un alambic ſur le fourneau, avec ces paroles, *De mon feu mes larmes;* ou un papillon qui ſe brûle, avec ces mots, *Me quod urit inſequor;* & telles ſemblables fadaiſes. J'en excepte pourtant l'image de la tourterelle, *Uni ſervo fidem;* & ce ſymbole d'une jeune veuve, un oranger dépouillé de ſes fleurs, de ſes fruits, & de ſon feuillage, avec ces mots touchants,

Que peut m'ôter encore ou la Terre ou le Ciel?

Dans la *Deviſe*, on diſtingue le *corps* & l'*ame*: le *corps*, c'eſt la figure; l'*ame*, ce ſont les mots.

Les qualités eſſencielles à la *Deviſe*, du côté du *corps*, ſont que l'image en ſoit très-ſimple, très-diſtincte, & ſi elle n'eſt pas d'un caractère noble, que du moins elle n'ait rien de bas ni de choquant. L'image doit être ſimple, afin de pouvoir être deſſinée d'un trait, dans un petit eſpace, & pour ne rien préſenter à l'imagination de confus & d'embarraſſant. La ſeule difficulté de deſſiner la figure humaine l'auroit fait exclure de la *Deviſe;* mais un autre motif de cette excluſion, c'eſt que d'homme à homme le rapport n'eſt pas aſſez imprévu, l'alluſion aſſez piquante. Ceci pourtant n'eſt pas une règle ſans exception; & la *Deviſe* de Philippe II. après l'abdication de Charles-Quint, Hercule ſoutenant le ciel, avec ces mots, *Ut quieſcat Atlas*, me ſemble encore aſſez ingénieuſe, quoique Bouhours n'en trouve pas le rapport aſſez éloigné.

L'image doit être diſtincte, afin que, ſans beaucoup d'art & ſans le ſecours des couleurs, l'objet en ſoit reconnoiſſable. Cette règle, dictée par le bon ſens, a

été pourtant fort négligée. Par exemple, quoi de plus insensé que de prendre pour la figure d'une *Devise*, le feu caché sous la cendre? De l'or dans le creuset n'est guère plus sensible, quoique Bouhours nous l'ait donné pour une *Devise* spirituelle. Il en est de même de la pierre d'amiante, d'un voile trempé dans de l'esprit de vin, d'un zéphir volant sur les fleurs, tous objets que le pinceau même le plus délicat auroit bien de la peine à rendre, & que les collecteurs de *Devises* ne laissent pas d'accumuler sans choix.

L'image doit être noble, ou du moins agréable à l'imagination; & cette règle exclut tous les objets auxquels l'opinion attache l'idée de bassesse. Ainsi, pour exprimer l'amour, une marmite qui bout sur le feu, avec ces mots, *Je me consume en dedans*, est une *Devise* de mauvais goût. A plus forte raison les objets dégoûtants sont-ils exclus de la *Devise*.

Les règles de la *Devise*, du côté de l'*ame*, sont que l'inscription soit brève & juste.

L'inscription doit être brève, en sorte que, sans présenter un sens complet, elle supplée uniquement à ce qui manque de précision au rapport qu'on veut indiquer. Encore l'image & les mots ensemble ne doivent-ils pas exprimer la pensée assez complettement pour qu'il n'en reste rien à deviner; & sans avoir l'obscurité de l'énigme, la *Devise* doit conserver un caractère de finesse, qui flatte la vanité de celui qui en saisit le sens.

Bouhours n'y pensoit pas, quand il a demandé que le mot de la *Devise*, pour être plus mystérieux & n'être pas intelligible au peuple, fût dans une langue étrangère. Il a oublié que, dans une fête publique, sur le frontispice d'un palais ou d'un temple, sur un obélisque, un trophée, un tombeau, un monument quelconque, c'est pour la multitude que la *Devise* est faite. Son voile doit être transparent; & une langue inconnue au peuple seroit pour lui un voile impénétrable.

Il est bien vrai que la difficulté d'exprimer en très-peu de mots la pensée de la *Devise* dans une langue un peu diffuse, a fait passer en usage ce que Bouhours donne pour règle. Mais l'usage n'est pas plus raisonnable que la règle; & il en arrive que le peuple, en lisant sur l'une des portes de sa ville, *Abundantia parta*, croit qu'on a voulu dire, l'*Abondance est partie*.

L'inscription doit être juste, & dans l'acception des termes, & dans son double rapport aux deux objets de la comparaison: car toute métaphore est une comparaison plus ou moins exprimée, & la *Devise* est une métaphore.

Ainsi, l'allusion de la *Devise* ne doit pas être un jeu de mots, comme dans celle de Marc-Antoine Colonne après la bataille de Lépante, une colonne au dessous d'un croissant, avec ces mots; *Ne impleat orbem*.

Il y auroit pourtant, ce me semble, un peu trop de rigueur à ne pas admettre cette *Devise* d'un duc d'*Albe*, dans une course de taureaux où il étoit en rivalité avec les *Fonseques*, qui avoient des *Etoiles* pour armoiries : *Al parecer de l'Alva s'ascondan las Estrellas*.

Quant au rapport réel de la *Devise* avec les deux objets qu'elle compare, Bouhours ne le trouve pas juste dans la *Devise* du grand maître de l'artillerie, *Quo jussa Jovis* : ces mots, dit-il, ne conviennent pas au grand maître comme à l'aigle. Bouhours se trompe, à mon avis : jamais peut-être métaphore ne fut plus juste ni plus sublime.

Mais ce qui est de mauvais goût, c'est ce qu'un autre jésuite, le père Ménétrier, nous donne pour modèles de la *Devise* & de l'emblême. Quoi de plus puéril en effet que de prendre pour emblême de la *foi* la *corde* d'un instrument, & en abusant de l'équivoque du mot latin *fides*, de représenter un amour pinçant un luth qui n'a qu'une corde, avec ces mots, *Sola fides, nulla fides?* ce qui signifie, à l'égard du luth, que *n'avoir qu'une corde c'est n'avoir point de corde*; & à l'égard de la foi, que *c'est n'en avoir point que d'en avoir sans les autres vertus*. Pour mieux sentir le ridicule de cet abus des mots, on n'a qu'à mêler les deux sens; on trouvera que *c'est n'avoir point de foi, que de n'avoir qu'une corde*; & que *c'est n'avoir point de corde, que de n'avoir que de la foi*. C'est encore pis, lorsque, pour exprimer le mystère de la Trinité, on a pris l'image du miroir concave & du feu qu'il allume avec les rayons du soleil, avec ces mots, *Ab utroque procedit*: car ici la fausse application de l'image est une hérésie.

Bouhours veut que le symbole de la *Devise* soit pris dans la nature; & il se trompe encore, en donnant cette règle comme exclusive. Mais lorsque le symbole est pris dans le merveilleux, ce doit être dans un merveilleux analogue. Le jour de la fête de S. Jean-Baptiste, à Gènes, les jésuites, pour la *Devise* du précurseur, avoient fait peindre le phare de Gènes, avec cette légende, *Dum Cynthius abfuit, arsit*. Le *Cynthius* est là une sottise de collège; car Apollon & Jean ne sont pas de la même langue; & c'est le cas de dire que l'*un est de la Fable, & l'autre est de la Bible*.

La justesse & la propriété de la *Devise* consistent à prendre pour moyen de comparaison, 1°. une qualité commune au symbole & à son objet, en sorte que dans la louange, même hyperbolique, il y ait au moins un air de ressemblance : 2°. une qualité qui leur soit propre, & qui les distingue; car si le symbole ne marquoit pas dans son objet un caractère particulier, ce ne seroit plus qu'un emblême, c'est à dire, l'expression figurée d'une pensée, d'une sentence, d'une maxime générale sans aucun objet décidé.

Il y a cependant des *Devises* qui ne diffèrent des emblêmes ou des symboles génériques que lorsqu'elles sont appliquées à un objet individuel. Par exemple, la poule défendant ses petits, avec ces mots, *Sgombra amor ogni paura*, est le symbole de l'amour maternel, & devient, par l'application, l'image de celle qui la prend pour *Devise*.

L'aigle portant la foudre à son bec, avec ces mots, *Fulmen ab ore*, symbole de la haute Éloquence, sera la *Devise* de Démosthène. Le symbole de l'ambition, la foudre au milieu des ruines avec ces mots, *Fecisse ruinâ gaudet iter*, devient une *Devise* au pied de la statue de César. Celui du génie, une flamme avec ces mots, *Summa petit*, sera la *Devise* de Corneille, mis à la tête de ses ouvrages. Le symbole de la vertu militaire, l'image du coq, avec ces mots, *Et vigil & pugnax*, vigilance & courage, sera la *Devise* de Turenne.

Ainsi, l'on voit que ce n'est pas une propriété individuelle, mais une convenance peu commune, qui est nécessaire à la *Devise*; car lorsque c'est une louange, pour peu qu'elle convienne à son objet, on peut se reposer sur l'amour-propre du soin d'en saisir l'allusion; & si la *Devise* est satyrique, on peut compter de même sur la sagacité de la malignité publique. Parmi les *Devises* satyriques, la plus ingénieuse, à mon avis, est celle d'un homme que la faveur a élevé, l'image d'un verre avec ces mots, *Ex halitu forma.* Mais qui voudra s'y reconnoître? Dans l'un & l'autre genre, la meilleure *Devise* seroit celle dont tout le monde feroit la même application.

Quoique la *Devise* soit communément personnelle, ou comme personnelle, c'est à dire, appliquée à une collection de personnes animées du même esprit & considérées comme n'en faisant qu'une; il y a aussi des *Devises* de choses, comme celle de la mine de poudre, *Ex obice vires;* comme celle du canon, maxime remarquable du cardinal de Richelieu, *Ultima ratio regum*; ou comme celle qu'on lisoit sur les canons de Chantilli, *C'est fait de la valeur.* Des *Devises* de choses, la plus heureuse peut-être, est celle de l'Imprimerie, où l'invention de cet art, si fécond en querelles d'opinion, est exprimée par l'image de Cadmus semant les dents du dragon, avec ces mots, *Semence de discorde.*

Dans les divers exemples que je viens de citer, on voit que les *Devises* les plus curieuses sont celles qui parlent en même temps aux yeux & à l'esprit, c'est à dire, qui réunissent une figure & des paroles qui en indiquent la relation. Mais n'en déplaise à Bouhours, cette réunion n'est pas indispensable; & réciproquement la figure & la légende de la *Devise* peuvent se passer l'une de l'autre. La *Devise* de Tancrède, dans la Tragédie de ce nom, n'a pas besoin de symbole:

> Conservez ma *Devise*: elle est chère à mon cœur:
> Les mots en sont sacrés: c'est *l'Amour & l'Honneur.*

La *Devise* de la Cornette-blanche, *Donec victoria tingat*, ne demande pas d'autre *corps* que le drapeau où elle est écrite. Dans les armoiries ou sur la tombe d'un magistrat, la figure de l'équerre ou celle de l'aplomb, symbole de la rectitude, n'auroit pas besoin de légende. Le cachet de Pompée n'en avoit point; l'image du lion tenant une épée étoit parlante.

Les *Devises* ne sont plus guère en usage que sur les médailles & les jetons. Les médailles sont bonnes à constater les faits & les époques. Les jetons ne sont bons à rien, qu'à servir de signes numériques à certains jeux, & à marquer, durant la partie, les alternatives de la perte & du gain. Parmi les vieux jetons qui roulent pêle-mêle sur les tables de jeu, il y en avoit un qui représentoit un vaisseau les voiles déployées, avec ces mots, *Nescit Moras.* Or il advint qu'un M. de Moras fut ministre de la Marine, à laquelle il n'entendoit rien: alors le vieux jeton, *Nescit Moras*, fut remarqué; & tout le monde, jusqu'aux femmes, croyoit entendre ce latin. (*M. Marmontel.*)

(N.) DEVOIR, OBLIGATION. *Synonymes.*

Le *Devoir* dit quelque chose de plus fort pour la conscience: il tient de la loi; la vertu nous engage à nous en acquitter. L'*Obligation* dit quelque chose de plus absolu pour la pratique: elle tient de l'usage; le monde ou la bienséance exige que nous la remplissions.

Il est du *Devoir* des conseillers de se rendre au Palais pour y remplir les fonctions de leurs charges; & ils sont dans l'*Obligation* d'y être en robe.

On manque à un *Devoir.* On se dispense d'une *Obligation.*

Il est du *Devoir* d'un ecclésiastique d'être vétu modestement; & il est dans l'*Obligation* de porter l'habit noir & le rabat.

Les politiques se font moins de peine de négliger leur *Devoir*, que d'oublier la moindre de leurs *Obligations.* (*L'abbé Girard.*)

(N.) DEXTÉRITÉ, ADRESSE, HABILETÉ. *Synonymes.*

La *Dextérité* a plus de rapport à la manière d'exécuter les choses; l'*Adresse* en a davantage aux moyens de l'exécution; l'*Habileté* regarde plus le discernement des choses mêmes. La première met en usage ce que la seconde dicte suivant le plan de la troisième.

Pour former un gouvernement avantageux à l'État, il faut de l'*Habileté* dans le prince ou dans ses ministres; de l'*Adresse* dans ceux à qui l'on confie la manœuvre du détail; & de la *Dextérité* dans ceux à qui on commet l'exécution des ordres.

Avec un peu de talent & beaucoup d'habitude à traiter les affaires, on acquiert de la *Dextérité* à les manier; de l'*Adresse* pour leur donner le tour qu'on veut; & de l'*Habileté* pour les conduire.

La *Dextérité* donne un air aisé, & répand des grâces dans l'action. L'*Adresse* fait opérer avec art & d'un air fin. L'*Habileté* fait travailler d'un air entendu & savant.

Savoir couper à table & servir ses convives avec *Dextérité*, mener une intrigue avec *Adresse*, avoir quelque *Habileté* dans les jeux de commerce & dans la Musique; voilà, avec un peu de jargon, sur quoi roule aujourdhui le mérite de nos aimables gens. (*L'abbé Girard.*)

DI, DIS, *Gramm.* Particule ou prépoſition inſéparable, c'eſt à dire, qui ne fait point un mot toute ſeule, mais qui eſt en uſage dans la compoſition de certains mots. Je crois que cette particule vient de la prépoſition διὰ, qui ſe prend en pluſieurs ſignifications différentes, qu'on ne peut faire bien entendre que par des exemples. Notre *di* ou *dis* ſignifie plus ſouvent, *diviſion*, *ſéparation*, *diſtinction*, *diſtraction ;* par exemple, paroître, *diſparoître*, grâce, *diſgrâce*, parité, *diſparité.* Quelquefois elle augmente la ſignification du primitif; *dilater*, *diminuer*, *divulguer*, *diſſimuler*, *diſſoudre.* (*M. du Marsais.*)

(N.) DIABLE, DÉMON. *Synonymes.*

Diable ſe prend toujours en mauvaiſe part; c'eſt un eſprit mal-faiſant, qui porte au vice, tente avec adreſſe, & corrompt la vertu. *Démon* ſe dit quelquefois en bonne part; c'eſt un fort génie, qui entraîne hors des bornes de la modération, pouſſe avec violence, & altère la liberté. Le premier enferme dans ſon idée quelque choſe de laid & d'horrible, que n'a pas le ſecond. Voilà pourquoi l'imagination, jouant de ſon mieux ſur le pouvoir & la figure du *Diable*, cauſe des peurs aux eſprits foibles, fait qu'ils s'abſtiennent d'en prononcer le nom, & que, par fauſſe délicateſſe, ils ſubſtituent à ſa place celui de *Démon.*

La malice eſt l'appanage du *Diable*; la fureur eſt celui du *Démon.* Ainſi, l'on dit proverbialement, que le *Diable* ſe mêle des choſes quand elles vont de travers par l'effet de quelque malignité cachée; & l'on dit que le *Démon* de la jalouſie poſsède un mari, lorſqu'il ne garde plus de meſure dans ſa paſſion.

Les hommes, pour faire parade d'un fond de vertu qu'ils n'ont pas & rejeter ſur un autre leur propre méchanceté, attribuent au *Diable* une attention continuelle à les induire au crime. Les poètes, dans leur enthouſiaſme, ſont agités d'un *Démon*, qui les fait ſouvent ſortir des règles du bon ſens, & leur fait prendre le phœbus pour le ſublime du ſtyle poétique. (*L'abbé Girard.*)

DIALECTE, ſ. douteux, *Gramm.* L'Académie françoiſe fait ce mot maſculin, & c'eſt l'uſage le plus ſuivi; cependant Danet, Richelet, & l'auteur du Novitius, le font du genre féminin. Les *Latins*, dit ce dernier en parlant de la *Dialecte* éolique, *ont ſuivi particulièrement cette Dialecte.* Le prote de Poitiers, dans ſon Dictionnaire d'ortographe, fait auſſi ce mot féminin, *édition de* 1739; mais il ajoûte, & ceci n'a pas été corrigé dans la dernière édition revue par M. Reſtaut; il ajoûte, dis-je, que *MM. de Port-royal ſoutiennent que ce mot eſt féminin :* cependant je ne le trouve que maſculin dans la Méthode grèque de Port-royal, *édit. de* 1695, *préf. pag.* 17, 28, &c. S'il m'eſt permis de dire mon ſentiment particulier, il me paroît que ce mot étant purement grec, & n'étant en uſage que parmi les gens de Lettres, & ſeulement quand il s'agit de grec, on n'auroit dû lui donner que le genre qu'il a en grec, & c'eſt ce que les Latins ont fait : *tum ipſa* διάλεκτος *habet eam jucunditatem, ut latentes etiam numeros complexa videatur.* Quintil. *inſt. orat. lib. IX. c. jv.*

Quoi qu'il en ſoit du genre de ce mot, paſſons à ſon étymologie, & à ce qu'il ſignifie. Ce mot eſt compoſé de λέγω, *dico*, & de διὰ, prépoſition qui entre dans la compoſition de pluſieurs mots, & c'eſt de là que vient notre prépoſition inſéparable *di* & *dis* : *différer*, *diſpoſer*, *&c.*

Διάλεκτος, ου, ἡ, manière particulière de prononcer, de parler; διαλέγομαι, *diſſero*, *colloquor.* La *Dialecte* n'eſt pas la même choſe que l'idiotiſme : l'idiotiſme eſt un tour de phraſe particulier, & tombe ſur la phraſe entière; au lieu que la *Dialecte* ne s'entend que d'un mot qui n'eſt pas tout à fait le même, ou qui ſe prononce autrement que dans la langue commune. Par exemple, le mot *fille* ſe prononce dans notre langue commune en mouillant l'*l*, mais le peuple de Paris prononce *fi-ye*, ſans *l*; c'eſt ce qu'en grec on appelleroit une *Dialecte.* Si le mot de *Dialecte* étoit en uſage parmi nous, nous pourrions dire que nous avons la *Dialecte* picarde, la champenoiſe; mais le gaſcon, le baſque, le languedocien, le provençal, ne ſont pas des *Dialectes :* ce ſont autant de langages particuliers dont le françois n'eſt pas la langue commune, comme il l'eſt en Normandie, en Picardie, & en Champagne.

Ainſi, en grec les *Dialectes* ſont les différences particulières qu'il y a entre les mots, relativement à la langue commune ou principale. Par exemple, ſelon la langue commune on dit ἐγὼ, les attiques diſoient ἔγωγε; mais ce détail regarde les Grammaires grèques.

La Méthode grèque de Port-royal, après chaque partie du diſcours, nom, pronom, verbe, *&c.* ajoûte les éclairciſſements les plus utiles ſur les *Dialectes.* On trouve, à la fin de la Grammaire de Clénard, une douzaine de vers techniques très-inſtructifs touchant les *Dialectes.* On peut voir auſſi le traité de *Joannes Grammaticus*, *de Dialectis.*

L'uſage de ces *Dialectes* étoit autoriſé dans la langue commune, & étoit d'un grand ſervice pour le *nombre*, ſelon Quintilien. Il n'y a rien de ſemblable parmi nous, & nous aurions été fort choqués de trouver dans la Henriade des mots françois habillés à la normande, ou à la picarde, ou à la champenoiſe; au lieu qu'Homère s'eſt attiré tous les ſuffrages en parlant dans un ſeul vers les quatre *Dialectes* différentes, & de plus la langue commune. Les quatre *Dialectes* ſont l'attique, qui étoit en uſage à Athènes; l'ionique, qui étoit uſitée dans l'Ionie, ancien nom propre d'une contrée de l'Aſie mineure, dont les villes principales étoient Milet, Éphèſe, Smyrne, *&c.* La troiſième *Dialecte* étoit la dorique, en uſage parmi un peuple de Grèce qu'on appeloit les *doriens*, & qui fut diſperſé en différentes contrées. Enfin la quatrième *Dialecte*

c'eſt l'éolique : les éoliens étoient un peuple de la Grèce, qui paſsèrent dans une contrée de l'Aſie mineure, qui de leur nom fut appelée *Éolie*. Cette *Dialecte* eſt celle qui a été le plus particulièrement ſuivie par les latins. On trouve dans Homère ces quatre *Dialectes*, & la langue commune : l'attique eſt plus particulièrement dans Xénophon & dans Thucydide ; Hérodote & Hippocrate emploient ſouvent l'ionique ; Pindare & Théocrite ſe ſervent de la dorique ; Sapho & Alcée, de l'éolique, qui ſe trouve auſſi dans Théocrite & dans Pindare : c'eſt ainſi que, par rapport à l'italien, le bergamaſque, le vénitien, le bolonois, le toſcan, & le romain pourroient être regardés comme autant de *Dialectes*. (*M.* DU MARSAIS.)

(N.) DIALOGISME. ſ. m. Figure de ſtyle ou de penſée par fiction, qui rapporte directement, ou un entretien avec ſoi-même, ou un entretien ſoit de deux ſoit de pluſieurs perſonnages enſemble, relatif à la matière que l'on traite ; après quoi le diſcours reprend ſon cours ordinaire : car le dialogue continu entre les acteurs d'une comédie, d'une tragédie, d'une églogue, *&c.* n'eſt point un *Dialogiſme*, puiſqu'au lieu d'être un tour particulier à une partie du diſcours, c'en eſt le ton général & néceſſaire. Au reſte, le diſcours direct du *Dialogiſme* peut être vrai & tel qu'il a été tenu ; ou il peut être fait, dans l'intention ſeulement de déveloper les penſées ou les ſentiments réels ou ſupposés des perſonnages qu'on fait parler.

Voici un exemple de la première eſpèce dans CICÉRON (*Off.* III. *xjv.* 58. 59.)

C. Canius, eques romanus... quum ſe Syracuſas otiandi, ut ipſe dicere ſolebat, non negotiandi cauſâ contuliſſet, dictitabat ſe hortulos aliquos velle emere, quo invitare amicos..poſſet. Quod quum percrebruiſſet, Pythius ei quidam.... venales quidem ſe hortos non habere, ſed licere uti Canio, ſi vellet, ut ſuis ; & ſimul ad cœnam hominem in hortos invitavit in poſterum diem... Ad cœnam tempore venit Canius : opiparè à Pythio apparatum convivium ; cymbarum ante oculos multitudo ; pro ſe quiſque quod ceperat afferebat, ante pedes Pythii piſces abjiciebantur. (Ici commence le *Dialogiſme.*) *Tum Canius, Quæſo, inquit, quid eſt hoc, Pythi ? tantumne piſcium, tantumne cymbarum ? Et ille, Quid mirum, inquit ? hoc loco eſt Syracuſis quidquid eſt piſcium ; hæc aquatio ; hâc villâ iſti carere non poſſunt. Incenſus Canius cupiditate contendit à Pythio ut venderet. Gravatè ille primo.. Quid multa ? impetrat : emit homo, cupidus & locuples, tanti quanti Pythius voluit, & emit inſtructos ; nomina facit ; negotium conficit. Invitat Canius poſtridie familiares ſuos ; venit ipſe maturè ; ſcalmum nullum videt : quærit ex proximo vicino num feriæ quædam piſcatorum eſſent, quod eos nullos videret : Nullæ, quod ſciam, inquit ille ; ſed hîc piſcari nulli ſolent, itaque heri mirabar quid accidiſſet. Stomachari Canius : ſed quid faceret ?*

C. Canius, chevalier romain... étant allé à Syracuſe pour n'y rien faire, diſoit-il lui-même, & non pour affaire, parloit ſouvent du déſir qu'il avoit d'acheter un petit jardin où il pût inviter ſes amis. ... Le bruit s'en étant répandu, un certain Pythius... lui dit qu'il avoit un jardin qui n'étoit pas à vendre, mais que Canius pouvoit en uſer comme s'il étoit à lui ; & en même temps il invite ſon homme à y venir ſouper le lendemain... Canius ſe rend à l'invitation à l'heure marquée : Pythius a préparé un repas magnifique ; on a ſous les yeux un nombre prodigieux de barques ; les pêcheurs apportent à l'envi ce qu'ils ont pris, les poiſſons tombent en tas aux pieds de Pythius. Qu'eſt-ce que ceci, dit alors Canius ? quoi, tant de poiſſons, tant de barques ? Qu'y a-t-il d'étonnant, reprend Pythius ? c'eſt ici qu'eſt tout le poiſſon de Syracuſe ; c'eſt ici qu'eſt la bonne eau ; les pêcheurs ne peuvent ſe paſſer de ma maiſon. Canius meurt d'envie d'acheter, il preſſe Pythius de vendre. Celui-ci s'en fait d'abord une peine. Après bien des propos, il acquieſce enfin : notre homme, qui déſire fortement & qui eſt riche, achète auſſi cher que veut Pythius, & prend les meubles avec la maiſon ; il fait ſes obligations ; il conclut l'affaire. Canius invite ſes amis pour le lendemain ; il s'y rend lui-même de bonne heure ; il ne voit pas l'ombre d'une barque : il demande à un voiſin ſi c'étoit quelque fête de pêcheurs, qui étoit cauſe qu'il n'en voyoit aucun : Il n'y en a point, que je ſache, répond celui-ci ; mais ordinairement on ne pêche point ici, & j'étois fort étonné hier de ce qui arriva. Canius d'entrer en fureur : mais que pouvoit-il faire ?

Madame de Sévigné, par un *Dialogiſme* de même eſpèce, peint, ſelon ſa coutume, d'une manière admirable la douleur de Madame de Longueville ſur la mort de ſon fils, tué au paſſage du Rhin : (*Tom.* II. *Lettre* 45.)

» Madame de Longueville fait fendre le cœur, » à ce qu'on dit ; je ne l'ai point vue, mais voici » ce que je ſais. Mademoiſelle de Vertus étoit re» tournée depuis deux jours à Port-royal, où elle » eſt quaſi toujours : on eſt allé la querir avec M. » Arnaud, pour dire cette terrible nouvelle. Ma» demoiſelle de Vertus n'avoit qu'à ſe montrer ; ce » retour ſi précipité marquoit bien quelque choſe » de funeſte. En effet dès qu'elle parut : *Ah !* » *Mademoiſelle, comment ſe porte Monſieur mon* » *frère ?* (*a*) Sa penſée n'oſa aller plus loin. *Ma*» *dame, il ſe porte bien de ſa bleſſure ; il y a eu* » *un combat. — Et mon fils ?* On ne lui répond » rien. *Ah ! Mademoiſelle, mon fils, mon cher* » *enfant, répondez-moi, eſt-il mort ? — Madame*,

(*a*) Louis de Bourbon, prince de Condé.

» *je n'ai point de paroles pour vous répondre.— » Ah! mon cher fils! est-il mort sur le champ? » n'a-t-il pas eu un seul moment? Ah! mon Dieu! » quel sacrifice!* Et là-dessus elle tombe sur son » lit; & tout ce que la plus vive douleur peut faire, » & par des convulsions, & par des évanouissements, » & par un silence mortel, & par des cris étouffés, » & par des larmes amères, & par des élans vers le » Ciel, & par des plaintes tendres & pitoyables, » elle a tout éprouvé. «

Passons à des exemples de *Dialogisme*, où les discours sont faits & ne sont imaginés que comme dèvelopements des pensées ou des sentiments des personnages que l'on fait parler. Nous prendrons le premier dans Virgile (Æn. I. 40-56.), qui fait parler Junon seule, afin d'exposer les motifs particuliers qui la déterminèrent à vouloir perdre la flotte d'Énée:

Quum Juno, æternum servans sub pectore vulnus,
Hæc secum: « Mene incepto desistere victam,
» Nec posse Italiâ teucrorum avertere regem?
» Quippe vetor fatis. Pallasne exurere classem
» Argivûm, atque ipsos potuit submergere ponto,
» Unius ob noxam & furias Ajacis Oïlei?
» Ipsa, Jovis rapidum jaculata è nubibus ignem,
» Disjecitque rates evertitque æquora ventis;
» Illum exspirantem transfixo pectore flammas
» Turbine corripuit, scopuloque infixit acuto:
» Ast ego, quæ divûm incedo regina, Jovisque
» Et soror & conjux, unâ cum gente tot annos
» Bella gero. Et quisquam numen Junonis adoret
» Præterea, aut supplex aris imponat honorem?«
Talia flammato secum dea corde volutans
Nimborum in patriam, loca fœta furentibus austris,
Æoliam venit.

Lorsque Junon, conservant dans son cœur un ressentiment éternel, dit en elle-même: *Faut-il donc que je renonce à mon entreprise, que je m'avoue vaincue, & que je ne puisse pas venir à bout d'écarter de l'Italie le chef des troyens? Mais j'en suis empéchée par les destins. Pallas n'a-t-elle pas eu le pouvoir de brûler la flotte des grecs, & de les ensevelir dans la mer, uniquement pour punir la faute & les fureurs d'Ajax, fils d'Oïléus? Lançant elle-même du haut des nues la foudre de Jupiter, elle a dispersé leurs vaisseaux & soulevé les mers par la violence des vents; après avoir percé le cœur d'Ajax & lui avoir fait vomir des flammes, elle l'a enlevé dans un tourbillon & précipité sur la pointe d'un rocher: cependant moi, qu'on reconnoît partout pour la reine des dieux, pour la sœur & l'épouse de Jupiter, me voilà aux prises depuis tant d'années avec une seule nation. Eh! qui voudra encore adorer la divinite de Junon, & présenter humblement des offrandes sur ses autels!* C'est en roulant dans son cœur embrasé de colère de semblables pensées, que la déesse arrive dans l'Éolie, région des tempêtes, où se forment les vents les plus furieux.

Les anciens & les modernes sont pleins d'exemples pareils. Voyez, dans La Fontaine, où à l'Article Disjonction, la fable de *La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf* (I. iij.); dans Boileau (Sat. viij. 69-89.) le *Dialogisme* de l'homme & de l'avarice; & (Ep. j. 61-90.) celui de Pyrrhus & de Cinéas. (*M. Beauzée.*)

DIALOGUE s.m. (*Belles-Lettres.*) Entretien de deux ou de plusieurs personnes, soit de vive voix, soit par écrit.

Ce mot vient du latin *Dialogus*, & celui-ci du grec διαλόγος, qui signifie la même chose.

Le *Dialogue* est la plus ancienne façon d'écrire, & c'est celle que les premiers auteurs ont employée dans la plupart de leurs traités. M. de Fénélon, archevêque de Cambray, a très-bien fait sentir le pouvoir & les avantages du *Dialogue*, dans le Mandement qui est à la tete de son instruction pastorale en forme de *Dialogue*. Le saint Esprit même n'a pas dédaigné de nous enseigner par des *Dialogues*. Les saints Pères ont suivi la même route; saint Justin, saint Athanase, saint Basile, saint Chrysostome, &c. s'en sont servis très-utilement, tant contre les juifs & les payens, que contre les hérétiques de leur siècle.

L'Antiquité profane avoit aussi employé l'art du *Dialogue*, non seulement dans les sujets badins, mais encore pour les matières les plus graves. Du premier genre sont les *Dialogues* de Lucien, & du second ceux de Platon. Celui-ci, dit l'auteur d'une préface qu'on trouve à la tête des *Dialogues* de M. de Fénélon sur l'Éloquence, ne songe en vrai philosophe qu'à donner de la force à ses raisonnements, & n'affecte jamais d'autre langage que celui d'une conversation ordinaire; tout est net, simple, familier. Lucien au contraire met de l'esprit partout; tous les dieux, tous les hommes qu'il fait parler, sont des gens d'une imagination vive & délicate. Ne reconnoît-on pas d'abord que ce ne sont ni les hommes ni les dieux qui parlent, mais Lucien qui les fait parler? On ne peut cependant pas nier que ce ne soit un auteur original qui a parfaitement réussi dans ce genre d'écrire. Lucien se moquoit des hommes avec finesse, avec agrément; mais Platon les instruisoit avec gravité & sagesse. M. de Fénélon a su imiter tous les deux, selon la diversité de ses sujets: dans ses *Dialogues* des morts on trouve toute la délicatesse & l'enjouement de Lucien; dans ses *Dialogues* sur l'Éloquence il imite Platon: tout y est naturel, tout est ramené à l'instruction; l'esprit disparoît, pour ne laisser parler que la sagesse & la vérité.

Parmi les anciens, Cicéron nous a encore donné des modèles de *Dialogues* dans ses admirables traités de la Vieillesse, de l'Amitié, de la Nature des dieux, ses Tusculanes, ses Questions académiques, son Brutus,

ou des orateurs illuſtres. Éraſme, Laurent Valle, Textor, & d'autres, ont auſſi donné des *Dialogues;* mais parmi les modernes, perſonne ne s'eſt tant diſtingué en ce genre que M. de Fontenelle, dont tout le monde connoît les *Dialogues* des morts. (*L'abbé Mallet.*)

(N.)Dialogue *Philoſophique* ou *Littéraire.* C'eſt un grand bien que de s'amuſer; c'en eſt un plus grand de s'inſtruire. La lecture qui réunit ces deux avantages reſſemble à un fruit délicieux & nourriſſant à la fois. Telle eſt la perfection du *Dialogue* philoſophique ou littéraire. Il n'eſt perſonne qui, après avoir lu ceux des *Dialogues* de Platon où ſe peint l'ame de Socrate, ne ſe ſente plus de reſpect & plus d'amour pour la vertu : il n'eſt perſonne qui, après avoir lu les *Dialogues* de Cicéron ſur l'art oratoire, n'ait de l'Éloquence une idée plus haute, plus étendue, plus lumineuſe, & plus féconde. Ainſi, le *Dialogue*, quand il n'eſt pas oiſeux, a pour objet un réſultat, ou de ſentiments, ou d'idées. Celui qui n'eſt qu'un jeu d'eſprit, un choc d'opinions, d'où jailliſſent des étincelles, mais qui ne laiſſe à la fin qu'incertitude & obſcurité, n'eſt pas ce qu'on doit appeller le *Dialogue* philoſophique, c'eſt le *Dialogue* ſophiſtique.

Il n'y a rien de plus aisé que de ſoutenir des paradoxes par des ſophiſmes, que de donner à des choſes éloignées & diſſemblables une apparence de rapport, & de paroître ainſi rapprocher les extrêmes & aſſimiler les contraires. Mais cette manière de rendre l'eſprit ſubtil eſt une manière encore plus ſûre de le rendre faux & louche. L'art de bien décocher la flèche, c'eſt d'atteindre le but. Or ici le but eſt la vérité; & la vérité n'eſt qu'un point. Quand j'aurai vu les deux archers vider leur carquois ſans y atteindre, que dirai-je de leur adreſſe & de leur force à tirer en l'air? Que m'aura laiſſé le *Dialogue* le plus ſubtil, le plus alambiqué? Le doute, ou de fauſſes lueurs, ce qui eſt encore pis que le doute : car le doute eſt du moins un commencement de ſageſſe. Mais celui-ci ſeroit le doute méthodique, le doute qui en me plaçant dans le point d'ambiguïté, me laiſſeroit une raiſon libre & lui montreroit les deux routes : au lieu que le *Dialogue* ſophiſtique cherche à capter ma perſuaſion; & c'eſt toujours du côté le plus faux, que l'écrivain, pour briller davantage, s'efforce de montrer le plus de vraiſemblance; ainſi, tout ſon eſprit s'emploie à dérouter le mien.

Mais qui ne ſait pas que dans notre foible entendement rien n'eſt trop clair ni trop bien aſſuré, & qu'au moyen du vague des notions communes & de l'équivoque des mots, il eſt facile à un beau parleur de tout brouiller & de tout obſcurcir.

Le difficile, je le répète, c'eſt de démêler, de claſſer, de circonſcrire nos idées en leur donnant toute leur étendue, d'en ſaiſir les juſtes rapports, de tirer ainſi du chaos les éléments de la ſcience, & d'y répandre la lumière. C'eſt à quoi le *Dialogue* philoſophique eſt utilement employé : parce qu'à meſure qu'il forme des nuages, il les diſſipe; qu'à chaque pas il ne préſente une nouvelle difficulté, qu'afin de l'applanir lui-même; & que ſon but eſt la ſolution de toutes celles que l'ignorance, l'habitude, l'opinion, oppoſent à la vérité. Si le *Dialogue* n'a pas ce mérite, il n'a plus que celui du ſophiſme, plus ou moins captieux, & du faux bel-eſprit, trop admiré par la ſottiſe.

La beauté du *Dialogue* philoſophique réſulte de l'importance du ſujet, & du poids que les raiſons donnent aux opinions oppoſées. Si pourtant le *Dialogue* eſt moins une diſpute qu'une leçon, l'un des deux interlocuteurs peut être ignorant : mais il doit l'être avec eſprit; ſon erreur ne doit pas être lourde, ni ſa curioſité niaiſe. *Les Mondes* de Fontenelle ſont un modèle dans ce genre. Il y a peut-être un peu de manière; mais cette manière ingénieuſe n'eſt ni celle de Pluche ni celle de Bouhours. (*M. Marmontel.*)

Dialogue *Poétique.* Quoique toute eſpèce de *Dialogue* ſoit une ſcène, il ne s'enſuit pas que tout *Dialogue* ſoit dramatique. Ariſtote a rangé dans la claſſe des Poéſies épiques les *Dialogues* de Platon; ſur quoi Dacier ſe fait cette difficulté : » Ces *Dialogues* ne reſſemblent-ils pas plus tôt au Poème dramatique qu'au Poème épique? Non, ſans doute, répond Dacier lui-même «. Et dans un autre endroit, oubliant ſa déciſion & celle d'Ariſtote, il nous aſſûre que les *Dialogues* de Platon ſont des *Dialogues* purement dramatiques. Si l'on s'entendoit bien ſoi-même, on ne ſe contrediroit pas.

Le *Dialogue* épique ou dramatique a pour objet une action; le *Dialogue* philoſophique a pour objet une vérité. Ceux des *Dialogues* de Platon qui ne font que déveloper la doctrine de Socrate, ſont des *Dialogues* philoſophiques; ceux qui contiennent ſon hiſtoire, depuis ſon apologie juſqu'à ſa mort, ſont mêlés d'épique & de dramatique.

Il y a une ſorte de *Dialogue* dramatique où l'on imite une ſituation plus tôt qu'une action de la vie : il commence où l'on veut, dure tant qu'on veut, finit quand on veut : c'eſt du mouvement ſans progreſſion, & par conſéquent le moins intéreſſant de tous les *Dialogues.* Telles ſont les églogues en général, & particulièrement celles de Virgile, admirables d'ailleurs par la naïveté du ſentiment & le coloris des images.

Non ſeulement le *Dialogue* en eſt ſans objet, mais il eſt auſſi quelquefois ſans ſuite. On peut dire en faveur de ces paſtorales, qu'un *Dialogue* ſans ſuite peint mieux un entretien de bergers; mais l'art, en imitant la nature, a pour but d'occuper agréablement l'eſprit en intéreſſant l'ame : or ni l'ame ni l'eſprit ne peut s'accommoder de ces propos alternatifs, qui, détachés l'un de l'autre, ne ſe terminent à rien. Qu'on ſe rappelle l'entretien de Mélibée avec Tityre, dans la première des bucoliques de Virgile.

Mél. *Tityre, vous jouïſſez d'un plein repos.*
Tit. *C'eſt un dieu qui me l'a procuré.*
Mél. *Quel eſt ce dieu bienfaiſant?*

Tit. *Insensé, je comparois Rome à notre petite ville.*

Mél. *Et quel motif si pressant vous a conduit à Rome?*

Tit. *Le désir de la liberté*, &c.

On ne peut se dissimuler que Tityre ne répond point à cette question de Mélibée, Quel est ce dieu? c'est là qu'il devroit dire : *Je l'ai vu à Rome, ce jeune héros, pour qui nos autels fument douze fois l'an.*

Mél. *A Rome! & qui vous y a conduit?*

Tit. *Le désir de la liberté.*

L'on avouera que ce *Dialogue* seroit plus dans l'ordre de nos idées, & n'en seroit pas moins dans le naturel & la naïveté d'un berger.

Mais c'est surtout dans la Poésie dramatique que le *Dialogue* doit tendre à son but. Un personnage qui, dans une situation intéressante, s'arrête à dire de belles choses qui ne vont point au fait, ressemble à une mère qui, cherchant son fils dans les campagnes, s'amuseroit à cueillir des fleurs.

Cette règle, qui n'a point d'exception réelle, en a quelques-unes en apparence : il est des scènes où ce que dit l'un des personnages n'est pas ce qui occupe l'autre : celui-ci, plein de son objet, ou ne répond point, ou ne répond qu'à son idée. On flatte Armide sur sa beauté, sur sa jeunesse, sur le pouvoir de ses enchantements; rien de tout cela ne dissipe la rêverie où elle est plongée. On lui parle de ses triomphes & des captifs qu'elle a faits; ce mot seul touche à l'endroit sensible de son ame; sa passion se réveille & rompt le silence :

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous.

Mérope entend, sans l'écouter, tout ce qu'on lui dit de ses prospérités & de sa gloire. Elle avoit un fils; elle l'a perdu, elle l'attend : ce sentiment seul l'intéresse.

Quoi, Narbas ne vient point? reverrai-je mon fils?

Il est des situations où l'un des personnages détourne exprès le cours du *Dialogue*, soit crainte, ménagement, ou dissimulation; mais alors même le *Dialogue* tend à son but, quoiqu'il semble s'en écarter. Toutefois il ne prend ces détours que dans des situations modérées : quand la passion devient impétueuse & rapide, les replis du *Dialogue* ne sont plus dans la nature. Un ruisseau serpente, un torrent se précipite; aussi voit-on quelquefois la passion retenue, comme dans la déclaration de Phèdre, s'efforcer de prendre un détour, mais tout à coup rompant sa digue, s'abandonner à son emportement.

Ah cruel! tu m'as trop entendue;
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien, connois donc Phèdre & toute sa fureur.

Une des qualités essencielles du *Dialogue*, c'est d'être coupé à propos : hors des situations dont je viens de parler, où le respect, la crainte, la pudeur retiennent la passion & lui imposent silence, hors de là, dis-je, le *Dialogue* est vicieux dès que la réplique se fait attendre : défaut que les plus grands maîtres n'ont pas toujours évité. Corneille a donné en même temps l'exemple & la leçon de l'attention qu'on doit à la vérité du *Dialogue* : dans la scène d'Auguste avec Cinna, Auguste va convaincre de trahison & d'ingratitude un jeune homme fier & bouillant, que le seul respect ne sauroit contraindre; il a donc fallu préparer le silence de Cinna par l'ordre le plus imposant : cependant, malgré la loi que lui fait Auguste de tenir sa langue captive, dès qu'il arrive à ce vers,

Cinna, tu t'en souviens, & veux m'assassiner;

Cinna s'échape & va répondre : mouvement naturel & vrai, que le grand peintre des passions n'a pas manqué de saisir. C'est ainsi que la réplique doit partir sur le trait qui la sollicite. Les récapitulations ne sont placées que dans les délibérations & les conférences politiques, c'est à dire, dans les moments où l'ame doit se posséder.

On peut distinguer, par rapport au *Dialogue*, quatre formes de scènes. Dans la première, les interlocuteurs s'abandonnent aux mouvements de leur ame sans autre motif que de l'épancher : ces scènes-là ne conviennent qu'à la violence de la passion; dans tout autre cas elles doivent être bannies du Théâtre, comme froides & superflues. (*V.* Éloquence Poétique.) Dans la seconde, les interlocuteurs ont un dessein commun qu'ils concertent ensemble, ou des secrets intéressants qu'ils se communiquent : telle est la belle scène d'exposition entre Émilie & Cinna. Cette forme de *Dialogue* est froide & lente, à moins qu'elle ne porte sur un intérêt très-pressant. La troisième, est celle où l'un des interlocuteurs a un projet ou des sentiments qu'il veut inspirer à l'autre : telle est la scène de Nérestan avec Zaïre. Comme l'un des personnages n'y est que passif, le *Dialogue* ne sauroit être, ni rapide, ni varié; & ces sortes de scènes ont besoin de beaucoup d'Éloquence. Dans la quatrième, les interlocuteurs ont des vûes, des sentiments, ou des passions qui se combattent, & c'est la forme la plus favorable au Théâtre. Mais il arrive souvent que tous les personnages ne se livrent pas, quoiqu'ils soient tous en action; & alors la scène demande d'autant plus de force & de chaleur dans le style, qu'elle est moins animée par le *Dialogue*. Telle est dans le sentiment, la scène de Burrhus avec Néron; dans la véhémence, celle de Palamède avec Oreste & Électre; dans la politique, celle de Cléopatre avec ses deux fils; dans la passion, celle de Phèdre avec Hippolyte. Quelquefois aussi tous les interlocuteurs se livrent au mouvement de leur ame, & se combattent à découvert. Voilà, ce semble, la forme de scènes qui doit le plus échauffer l'imagination du poète, & produire le *Dialogue* le plus rapide & le plus animé; cependant on en voit peu d'exemples, même dans nos meilleurs tragiques, si l'on excepte Corneille, qui a poussé la vivacité, la force, & la justesse du *Dialogue* au plus haut degré

de perfection. L'extrême difficulté de ces belles ſcènes vient de ce qu'elles ſuppoſent à la fois un ſujet très-important, des caractères bien contraſtés, des ſentiments qui ſe combattent, des intérêts qui ſe balancent, & aſſez de reſſources dans le poète pour que l'ame des ſpectateurs ſoit tour à tour entraînée vers l'un & l'autre parti, par l'éloquence des répliques. On peut citer pour modèle en ce genre, la ſcène entre Horace & Curiace; celle entre Félix & Pauline; la conférence de Pompée avec Sertorius; enfin pluſieurs ſcènes d'Héraclius & du Cid, & ſurtout celle entre Chimène & Rodrigue, où l'on a relevé, d'après le malheureux Scudéri, quelques jeux trop recherchés dans l'expreſſion, ſans dire un mot de la beauté du *Dialogue*, de la nobleſſe, de la chaleur, du naturel des ſentiments, qui rendent cette ſcène une des plus belles & des plus pathétiques du Théâtre.

En général, le deſir de briller a beaucoup nui au *Dialogue* de nos tragédies : on ne peut ſe réſoudre à faire interrompre un perſonnage auquel il reſte encore de belles choſes à dire; & le goût eſt la victime de l'eſprit. Cette malheureuſe abondance n'étoit pas connue de Sophocle & d'Euripide; & ſi les modernes ont quelque choſe à leur envier, c'eſt l'aiſance, la préciſion, & le naturel qui règne dans leur *Dialogue*, dont le défaut pourtant eſt d'être trop alongé.

Parmi nos anciens tragiques, Garnier affectoit un *Dialogue* extrêmement concis, mais ſymmétrique & jouant ſur le mot, ce qui eſt abſolument contraire au naturel. Corneille ſe reproche à lui-même, ainſi qu'à Euripide & à Sénèque, l'affectation d'un *Dialogue* trop découpé vers par vers.

Dans le Comique, Molière eſt un modèle accompli dans l'art de *dialoguer* comme la nature : on ne voit pas dans toutes ſes pièces un ſeul exemple d'une réplique hors de propos; mais autant ce maître des comiques s'attachoit à la vérité, autant ſes ſucceſſeurs s'en éloignent. La facilité du Public à applaudir les tirades & les portraits, a fait de nos ſcènes de Comédie des galeries d'enluminures. Un amant reproche à ſa maitreſſe d'être coquette; elle répond par une définition de la coquetterie. C'eſt ſur le mot qu'on réplique & non ſur la choſe; moyen d'alonger tant qu'on veut une ſcène oiſive, où ſouvent l'intrigue n'a pas fait le plus petit chemin au bout d'un quart-d'heure de converſation.

La repartie ſur le mot eſt quelquefois plaiſante, mais ce n'eſt qu'autant qu'elle va au fait. Qu'un valet, pour appaiſer ſon maître qui menace un homme de lui couper le nez, lui diſe,

Que feriez-vous, Monſieur, du nez d'un marguillier?

le mot eſt lui-même une raiſon; la *lune toute entière* de Jodelet eſt encore plus comique.

Les écarts du *Dialogue* viennent communément de la ſtérilité du fond de la ſcène, & d'un vice de conſtitution dans le ſujet. Si la diſpoſition en étoit telle qu'à chaque ſcène on partît d'un point, pour arriver à un point déterminé, en ſorte que le *Dialogue* ne dût ſervir qu'au progrès de l'action, chaque réplique ſeroit à la ſcène, ce que la ſcène eſt à l'acte, c'eſt à dire, un nouveau moyen de nouer ou de dénouer. Mais dans la diſtribution primitive on laiſſe des intervalles vides d'action; ce ſont ces vides qu'on veut remplir; & de là les excurſions & les lenteurs du *Dialogue*. On demande combien d'acteurs on peut faire dialoguer enſemble : Horace dit, trois tout au plus; mais rien n'empêche de paſſer ce nombre, pourvu qu'il n'y ait dans la ſcène, ni confuſion, ni longueur. Voyez l'expoſition du Tartufe. (*M. Marmontel.*)

(N.) DIASYRME. ſ. m. Eſpèce d'ironie dédaigneuſe ou maligne, qui par une raillerie humiliante dévoue au mépris la perſonne qui en eſt l'objet.

Selon le *Dictionnaire de Trévoux*, c'eſt une eſpèce d'Hyperbole, & une exagération d'une choſe baſſe & ridicule. Ceci peut bien être une des formes que prend le *Diaſyrme;* mais rien n'empêche qu'il ne puiſſe en prendre d'autres.

On dit dans l'*Encyclopédie* que c'eſt une figure, par laquelle on élude une queſtion à laquelle il ſeroit ennuyeux de répondre. On peut, ſans doute, éluder cette réponſe par un *Diaſyrme;* mais on peut le faire auſſi par toute autre figure ou même ſans aucune figure.

Toutes ces idées ſont priſes de Longin, qui a déſigné ſous le nom de *Diaſyrme* les différents uſages qu'on en faiſoit. *Voy.* la Traduction de ce rhéteur par Boileau (*ch.* xxviij. *not.* 9. & *ch.* xxxj. *not.* 17. dans l'édition de M. de S. Marc, 5. *vol.* 8°. 1747.)

Je crois donc devoir m'en tenir, avec Voſſius (*Rhét. contract.* IV. x. 3.) à l'idée d'une raillerie maligne, *inimica irriſio, ſed extra cædem.* Cela d'ailleurs eſt préciſément indiqué par la valeur littérale des mots : Διασυρμὸς a pour racines διὰ, *per*, & συρίζζω, *ſibilo;* en ſorte que ce nom grec répond littéralement au nouveau mot françois *Perſifflage.* L'idée attachée à ce dernier mot n'eſt pourtant pas préciſément la même. *Voyez* Persifflage.

Notre bon roi Henri IV diſputant un jour avec un ambaſſadeur d'Eſpagne, il lui dit en colère; » J'irai juſqu'à Madrid « : *Pourquoi non, Sire?* lui répliqua froidement l'ambaſſadeur; *François I y a bien été.* C'étoit un *Diaſyrme* piquant, qui, en rappelant l'idée de la priſon de François I en Eſpagne, laiſſoit entendre clairement qu'il pouvoit en arriver autant à Henri IV. L'orgueil de l'eſpagnol lui avoit ſuggéré cette ironie maligne.

En voici un autre exemple, où une juſte confiance dans ſa propre cauſe inſpire à l'orateur un *Diaſyrme* ſimplement dédaigneux; c'eſt l'auteur de l'*Avertiſſement du Clergé de France aux fidèles du royaume* en 1770, qui, après l'expoſition des idées conſolantes que nous préſente la foi, & la juſte appréciation des vaines reſſources de l'Incrédulité, s'écrie : » O vous qui oſez douter des vûes bienfaiſantes de » la Providence & du miracle ſublime de notre ré» demption, venez donc offrir vos froides conſola» tions à ce miſérable habitant de la campagne,

» qui achète à la ſueur de ſon front le foible aliment » qui prolonge ſes triſtes jours ; à cette mère infor- » tunée, à qui le Ciel a donné un cœur ſenſible, » des enfants à élever, & nul ſecours à leur offrir ; » à cet homme puiſſant, qui a étonné l'univers par » ſa chute comme il l'avoit étonné par ſon éléva- » tion ; à cet homme de plaiſir, à qui il ne reſte » que des remords dévorants & de cruelles infirmi- » tés ; à ce malade languiſſant, qui ne ſait que » choiſir entre les dangers des remedes & ceux de » la maladie, entre les douleurs qui retardent » le moment de ſa mort & celles qui l'accélèrent... » Dites à celui qui manque de tout, qu'il n'eſt » point d'autres biens que ceux qu'on poſsède ſur la » terre ; à celui dont la maladie & la débauche ont » affoibli les ſens, qu'il ne peut être heureux que » lorſqu'ils ſeront ſatisfaits : dites à celui qui eſt » la victime de la fraude & de l'injuſtice, que l'in- » térêt doit être le premier mobile de l'homme, & » que tout eſt dans l'ordre lorſque les vûes de cet » intérêt ſont remplies : dites ſurtout à ce malheu- » reux étendu ſur le lit de la mort, qu'elle emporte » avec elle une deſtruction totale, que le néant va » devenir ſon partage, qu'il perd tout & n'a rien » à eſpérer. « (*M. Beauzée.*)

(N.) DIATYPOSE. ſ. f. Terme employé par quelques rhéteurs pour celui d'*Hypotypoſe* : Διατύπωσις, *delineatio* (image) ; RR. διὰ, & τυπόω, *figuro* ; de τύπος, venu de τύπτω, *verbero*, *quia figura percuſſione efficitur*. Le mot *Hypotypoſe* eſt plus généralement reçu. *Voyez* Hypotypose. (*M. Beauzée.*)

(N.) DICHORÉE. ſ. m. Terme de la Poéſie grèque & latine. On appelle ainſi un pied composé de deux Chorées conſécutifs (*Voyez* Chorée), c'eſt à dire, de quatre ſyllabes, dont la première eſt longue & la ſeconde brève, la troiſième longue & la quatrième brève ; comme dans *Cantilena*, *Comprobare*, *Continenter*, &c. Ce mot eſt en grec Διχόρειος ; de δὶς, *bis*, ou de διττὸς, *duplex*, & χορεῖος, *chorœus* : c'eſt en effet un double Chorée. *Voyez* Chorée. (*M. Beauzée.*)

(N.) DICTION. ſ. f. On regarde aſſez communément comme ſynonynes, les mots *Élocution*, *Diction*, & *Style* ; je ferai voir ailleurs combien il ſont éloignés d'avoir le même ſens. (*Voyez* Élocution, Diction, Style.) Mais je traiterai de chacun d'eux à ſa place, & je vas commencer ici par le mot *Diction*.

La *Diction* eſt la forme conſtitutive des parties & de l'enſemble de l'Oraiſon. *Voyez* Oraison. Par rapport aux parties de l'Oraiſon, la *Diction* eſt la détermination du ſens primitif qu'on y a attaché, des ſons élémentaires qui compoſent les ſyllabes, de l'accent proſodique & de la quantité de ces ſyllabes, & des caractères exigés par l'orthographe pour repréſenter toutes ces choſes. Par rapport à l'enſemble de l'Oraiſon, la *Diction* eſt la détermination des accidents dont les mots ſont ſuſceptibles relativement aux vûes de l'Oraiſon.

L'Euphonie (*Voyez* ce mot) eſt, non pas, ſans doute, le premier principe, mais le principe dominant qui détermine les combinaiſons des ſons par rapport aux mots primitifs, ainſi que les formes qui donnent naiſſance aux mots dérivés ou qui caractériſent les accidents grammaticaux des uns & des autres. C'eſt donc à la *Diction* que ſe rapporte l'Euphonie & tout ce qui contribue à l'harmonie du diſcours : c'eſt la *Diction* qui fait que les langues ſont plus ou moins douces, plus ou moins rudes, plus ou moins chantantes, *&c.*

Les Métaplaſmes (*Voyez* ce mot) ſont des figures de *Diction*, puiſqu'ils ſe font par l'altération du matériel des mots.

Les caractères eſſenciels de la *Diction* ſont la pureté & la correction ; la pureté, qui n'admet que les mots autorisés par le bon uſage & dans le ſens que cet uſage a fixé, & les aſſociations de termes qu'il a permiſes ; la correction, qui obſerve exactement les règles de ſyntaxe & d'orthographe reçues dans la langue. Le Barbariſme eſt donc un vice contraire à la pureté de la *Diction* ; & le Solécisme, un vice opposé à la correction. *Voyez* Barbarisme & Solécisme. (*M. Beauzée.*)

Diction. *Belles-Lettres.* Manière de s'exprimer d'un écrivain ou d'un auteur : c'eſt ce qu'on nomme autrement *Élocution* & *Style*.

On convient que les différents genres d'écrire exigent une *Diction* différente ; que le ſtyle d'un hiſtorien, par exemple, ne doit pas être le même que celui d'un orateur ; qu'une diſſertation ne doit pas être écrite comme un panégyrique ; & que le ſtyle d'un proſateur doit être tout à fait diſtingué de celui d'un poète : mais on n'eſt pas moins d'accord ſur les qualités générales communes à toute ſorte de *Diction*, en quelque genre d'ouvrages que ce ſoit. 1°. Elle doit être claire, parce que le premier but de la parole étant de rendre les idées, on doit parler, non ſeulement pour ſe faire entendre, mais encore de manière qu'on ne puiſſe point ne pas être entendu. 2° Elle doit être pure, c'eſt à dire, ne conſiſter qu'en termes qui ſoient en uſage & corrects ; placés dans leur ordre naturel ; également dégagée & de termes nouveaux, à moins que la néceſſité ne l'exige, & de mots vieillis ou tombés en diſcrédit. 3°. Elle doit être élégante, qualité qui conſiſte principalement dans le choix, l'arrangement, & l'harmonie des mots ; ce qui produit auſſi la variété. 4°. Il faut qu'elle ſoit convenable, c'eſt à dire, aſſortie au ſujet que l'on traite.

L'Éloquence, la Poéſie, l'Hiſtoire, la Philoſophie, la Critique, *&c.* ont chacune leur *Diction* propre & particulière, qui ſe ſubdiviſe & ſe diverſifie encore, relativement aux différents objets qu'embraſſent & que traitent ces Sciences. Le ton d'un panégyrique & celui d'un plaidoyer ſont auſſi différents entre eux,

que le ſtyle d'une ode eſt différent de celui d'une tragédie, & que la *Diction* propre à la Comédie eſt elle-même différente du ſtyle lyrique ou tragique. Une hiſtoire proprement dite ne doit point avoir la sécheresse d'un journal, des faſtes, ou des annales, qui ſont pourtant des monuments hiſtoriques; & ceux-ci n'admettent pas les plus ſimples ornements qui peuvent convenir à l'Hiſtoire, quoique pour le fond ils exigent les mêmes règles. (*L'abbé* MALLET.)

DICTIONNAIRE DE LANGUES. On appelle ainſi un *Dictionnaire* deſtiné à expliquer les mots les plus uſuels & les plus ordinaires d'une langue; il eſt diſtingué du *Dictionnaire* hiſtorique, en ce qu'il exclut les faits, les noms propres de lieux, de perſonnes, *&c.* & il eſt diſtingué du *Dictionnaire* de Sciences, en ce qu'il exclut les termes de Sciences trop peu connus & familiers aux ſeuls ſavants.

Nous obſerverons d'abord qu'un *Dictionnaire* de langues eſt ou de la langue qu'on parle dans le pays où le *Dictionnaire* ſe fait, par exemple, de la langue françoiſe à Paris; ou de langue étrangère vivante, ou de langue morte.

Dictionnaire de langue françoiſe. Nous prenons ces ſortes de *Dictionnaires* pour exemple de *Dictionnaire* de langue du pays; ce que nous en dirons pourra s'appliquer facilement aux *Dictionnaires* anglois faits à Londres, aux *Dictionnaires* eſpagnols faits à Madrid, *&c.*

Dans un *Dictionnaire* de langue françoiſe il y a principalement trois choſes à conſidérer; la ſignification des mots, leur uſage, & la nature de ceux qu'on doit faire entrer dans ce *Dictionnaire*. La ſignification des mots s'établit par de bonnes définitions (*voyez* DÉFINITION); leur uſage, par une excellente ſyntaxe (*voyez* SYNTAXE); leur nature enfin, par l'objet du *Dictionnaire* même. A ces trois objets principaux, on peut en joindre trois autres ſubordonnés à ceux-ci; la quantité ou la prononciation des mots, l'orthographe, & l'étymologie. Parcourons ſucceſſivement ces ſix objets dans l'ordre que nous leur avons donné.

Les définitions doivent être claires, préciſes, & auſſi courtes qu'il eſt poſſible; car la brièveté en ce genre aide à la clarté. Quand on eſt forcé d'expliquer une idée par le moyen de pluſieurs idées acceſſoires, il faut au moins que le nombre de ces idées ſoit le plus petit qu'il eſt poſſible. Ce n'eſt point en général la brièveté qui fait qu'on eſt obſcur, c'eſt le peu de choix dans les idées, & le peu d'ordre qu'on met entre elles. On eſt toujours court & clair, quand on ne dit que ce qu'il faut & de la manière qu'il le faut; autrement, on eſt tout à la fois long & obſcur. Les définitions & les démonſtrations de Géométrie, quand elles ſont bien faites, ſont une preuve que la brièveté eſt plus amie qu'ennemie de la clarté.

Mais comme les définitions conſiſtent à expliquer un mot par un ou pluſieurs autres, il réſulte néceſſairement de là qu'il eſt des mots qu'on ne doit jamais définir, puiſqu'autrement, toutes les définitions ne formeroient plus qu'une eſpèce de cercle vicieux, dans lequel un mot ſeroit expliqué par un autre mot qu'il auroit ſervi à expliquer lui-même. De là il s'enſuit d'abord que tout *Dictionnaire* de langue dans lequel chaque mot ſans exception ſera défini, eſt néceſſairement un mauvais *Dictionnaire*, & l'ouvrage d'une tête peu philoſophique. Mais quels ſont ces mots de la langue qui ne peuvent ni ne doivent être définis? Leur nombre eſt peut-être plus grand que l'on ne s'imagine; ce qui le rend difficile à déterminer, c'eſt qu'il y a des mots que certains auteurs regardent comme pouvant être définis, & que d'autres croient au contraire ne pouvoir l'être: tels ſont, par exemple, les mots *ame*, *eſpace*, *courbe*, &c. mais il eſt au moins un grand nombre de mots, qui, de l'aveu de tout le monde, ſe refuſent à quelque eſpèce de définition que ce puiſſe être; ce ſont principalement des mots qui déſignent les propriétés générales des êtres, comme *exiſtence*, *étendue*, *penſée*, *ſenſation*, *temps*, & un grand nombre d'autres.

Ainſi, le premier objet que doit ſe propoſer l'auteur d'un *Dictionnaire* de langue, c'eſt de former, autant qu'il lui ſera poſſible, une liſte exacte de ces ſortes de mots, qui ſeront comme les racines philoſophiques de la langue: je les appelle ainſi, pour les diſtinguer des racines grammaticales, qui ſervent à former & non à expliquer les autres mots. Dans cette eſpèce de liſte des mots originaux & primitifs, il y a deux vices à éviter: trop courte, elle tomberoit ſouvent dans l'inconvénient d'expliquer ce qui n'a pas beſoin de l'être, & auroit le défaut d'une Grammaire dans laquelle des racines grammaticales ſeroient miſes au nombre des dérivés; trop longue, elle pourroit faire prendre pour deux mots de ſignification très-différente, ceux qui dans le fond enferment la même idée. Par exemple, les mots de *durée* & de *temps*, ne doivent point, ce me ſemble, ſe trouver l'un & l'autre dans la liſte des mots primitifs; il ne faut prendre que l'un des deux, parce que la même idée eſt enfermée dans chacun de ces deux mots. Sans doute la définition qu'on donnera de l'un de ces mots, ne ſervira pas à en donner une idée plus claire, que celle qui eſt préſentée naturellement par ce mot; mais elle ſervira du moins à faire voir l'analogie & la liaiſon de ce mot avec celui qu'on aura pris pour terme radical & primitif. En général les mots qu'on aura pris pour radicaux doivent être tels, que chacun d'eux préſente une idée abſolument différente de l'autre; & c'eſt là peut-être la règle la plus sûre & la plus ſimple pour former la liſte de ces mots: car après avoir fait l'énumération la plus exacte de tous les mots d'une langue, on pourra former des eſpèces de tables de ceux qui ont entre eux quelque rapport. Il eſt évident que le même mot ſe trouvera ſouvent dans pluſieurs tables; & dès lors il ſera aiſé de voir par la nature de ce mot, & par la comparaiſon qu'on en fera avec celui auquel il ſe rapporte, s'il doit être exclus de la liſte des radicaux, ou s'il doit en faire partie. A l'égard des mots qui ne ſe trouveront que dans une ſeule table, on cherchera parmi ces mots celui qui renferme ou paroît

roît renfermer l'idée la plus ſimple ; ce ſera le mot radical : je dis *qui paroît renfermer ;* car il reſtera ſouvent un peu d'arbitraire dans ce choix ; les mots de *temps* & de *durée*, dont nous avons parlé plus haut, ſuffiroient pour s'en convaincre. Il en eſt de même des mots *être*, *exiſter*, *idée*, *perception*, & autres ſemblables.

De plus, dans les tables dont nous parlons, il faudra obſerver de placer les mots ſuivant leur ſens propre & primitif, & non ſuivant leur ſens métaphorique ou figuré ; ce qui abrègera beaucoup ces différentes tables : un autre moyen de les abréger encore, c'eſt d'en exclure d'abord tous les mots dérivés & composés qui viennent évidemment d'autres mots, & tous les mots qui ne renfermant pas des idées ſimples ont évidemment beſoin d'être définis ; ce qu'on diſtinguera au premier coup d'œil : par ce moyen les tables ſe réduiront & s'éclairciront ſenſiblement, & le travail ſera extrêmement ſimplifié. Les racines philoſophiques étant ainſi trouvées, il ſera bon de les marquer dans le *Dictionnaire* par un caractère particulier.

Après avoir établi des règles pour diſtinguer les mots qui doivent être définis d'avec ceux qui ne doivent pas l'être, paſſons maintenant aux définitions mêmes. Il eſt d'abord évident que la définition d'un mot doit tomber ſur le ſens précis de ce mot, & non ſur le ſens vague. Je m'explique ; le mot *douleur*, par exemple, s'applique également dans notre langue aux peines de l'ame, & aux ſenſations déſagréables du corps : cependant la définition de ce mot ne doit pas renfermer ces deux ſens à la fois ; c'eſt là ce que j'appelle le *ſens vague*, parce qu'il renferme à la fois le ſens primitif & le ſens par extenſion : le ſens précis & originaire de ce mot déſigne les ſenſations déſagréables du corps, & on l'a étendu de là aux chagrins de l'ame ; voilà ce qu'une définition doit faire bien ſentir.

Ce que nous venons de dire du ſens précis par rapport au ſens vague, nous le dirons du ſens propre par rapport au ſens métaphorique ; la définition ne doit jamais tomber que ſur le ſens propre, & le ſens métaphorique ne doit y être ajouté que comme une ſuite & une dépendance du premier. Mais il faut avoir grand ſoin d'expliquer ce ſens métaphorique, qui fait une des principales richeſſes des langues, & par le moyen duquel, ſans multiplier les mots, on eſt parvenu à exprimer un très-grand nombre d'idées. On peut remarquer, ſurtout dans les ouvrages de Poéſie & d'Éloquence, qu'une partie très-conſidérable des mots y eſt employée dans le ſens métaphorique, & que le ſens propre des mots, ainſi employés dans un ſens métaphorique, déſigne preſque toujours quelque choſe de ſenſible. Il eſt même des mots, comme *aveuglement*, *baſſeſſe*, & quelques autres, qu'on n'emploie guère qu'au ſens métaphorique : mais quoique ces mots pris au ſens propre ne ſoient plus en uſage, la définition doit néanmoins toujours tomber ſur le ſens propre, en avertiſſant qu'on y a ſubſtitué le ſens figuré. Au reſte comme la ſignification métaphorique d'un mot n'eſt pas toujours tellement fixée & limitée, qu'elle ne puiſſe recevoir quelque extenſion ſuivant le génie de celui qui écrit, il eſt viſible qu'un *Dictionnaire* ne peut tenir rigoureuſement compte de toutes les ſignifications & applications métaphoriques ; tout ce que l'on peut exiger, c'eſt qu'il faſſe connoître au moins celles qui ſont le plus en uſage.

Qu'il me ſoit permis de remarquer à cette occaſion, comment la combinaiſon du ſens métaphorique des mots avec leur ſens figuré peut aider l'eſprit & la mémoire dans l'étude des langues. Je ſuppoſe qu'on ſache aſſez de mots d'une langue quelconque pour pouvoir entendre à peu près le ſens de chaque phraſe dans des livres qui ſoient écrits en cette langue, & dont la diction ſoit pure & la Syntaxe facile ; je dis que ſans le ſecours d'un *Dictionnaire*, & en ſe contentant de lire & de relire aſſidûment les livres dont je parle, on apprendra le ſens d'un grand nombre d'autres mots : car le ſens de chaque phraſe étant entendu à peu près, comme je le ſuppoſe, on en conclura quel eſt du moins à peu près le ſens des mots qu'on n'entend point dans chaque phraſe ; le ſens qu'on attachera à ces mots ſera, ou le ſens propre, ou le ſens figuré : dans le premier cas on aura trouvé le vrai ſens du mot, & il ne faudra que le rencontrer encore une ou deux fois pour ſe convaincre qu'on a deviné juſte : dans le ſecond cas, ſi on rencontre encore le même mot ailleurs, ce qui ne peut guère manquer d'arriver, on comparera le nouveau ſens qu'on donnera à ce mot, avec celui qu'on lui donne dans le premier cas ; on cherchera dans ces deux ſens ce qu'ils peuvent avoir d'analogue, l'idée commune qu'ils peuvent renfermer, & cette idée donnera le ſens propre & primitif. Il eſt certain qu'on pourroit apprendre ainſi beaucoup de mots d'une langue en aſſez peu de temps. En effet, il n'eſt point de langue étrangère que nous ne puiſſions apprendre, comme nous avons appris la nôtre ; & il eſt évident qu'en apprenant notre langue maternelle, nous avons deviné le ſens d'un grand nombre de mots, ſans le ſecours d'un *Dictionnaire* qui nous les expliquât : c'eſt par des combinaiſons multipliées & quelquefois très-fines, que nous y ſommes parvenus ; & c'eſt ce qui me fait croire, pour le dire en paſſant, que le plus grand effort de l'eſprit eſt celui qu'on fait en apprenant à parler ; je le crois encore au deſſus de celui qu'il faut faire pour apprendre à lire : celui-ci eſt purement de mémoire & machinal ; l'autre ſuppoſe au moins une ſorte de raiſonnement & d'analyſe.

Je reviens à la diſtinction du ſens précis & propre des mots, d'avec leur ſens vague & métaphorique : cette diſtinction ſera fort utile pour le dèvelopement & l'explication des ſynonymes, autre objet très-important dans un *Dictionnaire* de langues. L'expérience nous a appris qu'il n'y a pas dans notre langue deux mots qui ſoient parfaitement ſynonymes, c'eſt à dire, qui en toute occaſion puiſſent être ſubſtitués indifféremment l'un à l'autre ; je dis *en toute occa-*

ſion ; car ce ſeroit une imagination fauſſe & puérile, que de prétendre qu'il n'y a aucune circonſtance où deux mots puiſſent être employés ſans choix l'un à la place de l'autre ; l'expérience prouveroit le contraire, ainſi que la lecture de nos meilleurs ouvrages. Deux mots exactement & abſolument ſynonymes, ſeroient ſans doute un défaut dans une langue, parce que l'on ne doit point multiplier ſans néceſſité les mots non plus que les êtres, & que la première qualité d'une langue eſt de rendre clairement toutes les idées avec le moins de mots qu'il eſt poſſible : mais ce ne ſeroit pas un moindre inconvénient, que de ne pouvoir jamais employer indifféremment un mot à la place d'un autre : non ſeulement l'harmonie & l'agrément du diſcours en ſouffriroient, par l'obligation où l'on ſeroit de répéter ſouvent les mêmes termes ; mais encore une telle langue ſeroit néceſſairement pauvre, & ſans aucune fineſſe. Car qu'eſt-ce qui conſtitue deux ou pluſieurs mots ſynonymes ? c'eſt un ſens général qui eſt commun à ces mots : qu'eſt-ce qui fait enſuite que ces mots ne ſont pas toujours ſynonymes ? ce ſont des nuances ſouvent délicates, & quelquefois preſque inſenſibles, qui modifient ce ſens primitif & général. Donc toutes les fois que, par la nature du ſujet qu'on traite, on n'a point à exprimer ces nuances & qu'on n'a beſoin que du ſens général, chacun des ſynonymes peut être indifféremment employé. Donc réciproquement toutes les fois qu'on ne pourra jamais employer deux mots l'un pour l'autre dans une langue, il s'enſuivra que le ſens de ces deux mots diffèrera, non par des nuances fines, mais par des différences très-marquées & très-groſſières : ainſi, les mots de la langue n'exprimeront plus ces nuances, & dès lors la langue ſera pauvre & ſans fineſſe.

Les ſynonymes, en prenant ce mot dans le ſens que nous venons d'expliquer, ſont très-fréquents dans notre langue. Il faut d'abord, dans un *Dictionnaire*, déterminer le ſens général qui eſt commun à tous ces mots ; & c'eſt là ſouvent le plus difficile : il faut enſuite déterminer avec préciſion l'idée que chaque mot ajoûte au ſens général, & rendre le tout ſenſible par des exemples courts, clairs, & choiſis.

Il faut encore diſtinguer dans les ſynonymes les différences qui ſont uniquement de caprice & d'uſage quelquefois biſarre, d'avec celles qui ſont conſtantes & fondées ſur des principes. On dit, par exemple, *Tout conſpire à mon bonheur ; tout conjure ma perte* : voilà *Conſpirer* qui ſe prend en bonne part, & *Conjurer* en mauvaiſe ; & on ſeroit peut-être tenté d'abord d'en faire une eſpèce de règle : cependant on dit également bien *Conjurer la perte de l'Etat*, & *conſpirer contre l'État* : on dit auſſi la *conſpiration*, & non la *conjuration des poudres*. De même on dit indifféremment des *pleurs de joie*, ou des *larmes de joie* : cependant on dit des *larmes de ſang*, plus tôt que des *pleurs de ſang* ; & des *pleurs de rage*, plus tôt que des *larmes de rage* : ce ſont là des biſarreries de la langue, ſur leſquelles eſt fondée en partie la connoiſſance des ſynonymes. Un auteur qui écrit ſur cette matière, doit marquer avec ſoin ces différences, au moins par des exemples qui donnent occaſion au lecteur de les obſerver. Je ne crois pas non plus qu'il ſoit néceſſaire, dans les exemples des ſynonymes qu'on donnera, que chacun des mots qui compoſent un Article de ſynonymes, fourniſſe dans cet Article un nombre égal d'exemples : ce ſeroit une puérilité, que de ne vouloir jamais s'écarter de cette règle ; il ſeroit même ſouvent impoſſible de la bien remplir : mais il eſt bon auſſi de l'obſerver, le plus qu'il eſt poſſible, ſans affectation & ſans contrainte, parce que les exemples ſont par ce moyen plus aisés à retenir. Enfin un Article de ſynonymes n'en ſera pas quelquefois moins bon, quoiqu'on puiſſe dans les exemples ſubſtituer un mot à la place de l'autre ; il faudra ſeulement que cette ſubſtitution ne puiſſe être réciproque : ainſi, quand on voudra marquer la différence entre *Pleurs* & *Larmes*, on pourra donner pour exemple entre pluſieurs autres, les *larmes d'une mère* & les *pleurs de la vigne* ou *de l'Aurore*, quoiqu'on puiſſe dire auſſi bien les *pleurs d'une mère*, que ſes *larmes* ; parce qu'on ne peut pas dire de même les *larmes* de la vigne ou de l'Aurore, pour les *pleurs* de l'une ou de l'autre. Les différents emplois des ſynonymes ſe démêlent en général par une définition exacte de la valeur préciſe de chaque mot, par les différentes circonſtances dans leſquelles on en fait uſage, les différents genres de ſtyles où on les applique, les différents mots auxquels ils ſe joignent, leur uſage au ſens propre ou au figuré, *&c.* *Voyez* SYNONYME.

Nous n'avons parlé juſqu'à préſent que de la ſignification des mots, paſſons maintenant à la Conſtruction & à la Syntaxe. Remarquons d'abord que cette matière eſt plus tôt l'objet d'un ouvrage ſuivi que d'un *Dictionnaire* ; parce qu'une bonne Syntaxe eſt le réſultat d'un certain nombre de principes philoſophiques, dont la force dépend en partie de leur ordre & de leur liaiſon, & qui ne pourroient être que diſperſés, ou même quelquefois déplacés, dans un *Dictionnaire* de langues. Néanmoins pour rendre un ouvrage de cette eſpèce le plus complet qu'il eſt poſſible, il eſt bon que les règles les plus difficiles de la Syntaxe y ſoient expliquées, ſurtout celles qui regardent les articles, les participes, les prépoſitions, les conjugaiſons de certains verbes : on pourroit même, dans un très-petit nombre d'articles généraux étendus, y donner une Grammaire preſque complette, & renvoyer à ces articles généraux dans les applications aux exemples & aux articles particuliers. J'inſiſte légèrement ſur tous ces objets, tant pour ne point donner trop d'étendue à cet article, que parce qu'ils doivent, pour la plupart, être traités ailleurs plus à fond.

Ce qu'il ne faut pas oublier ſurtout, c'eſt de tâcher, autant qu'il eſt poſſible, de fixer la langue dans un *Dictionnaire*. Il eſt vrai qu'une langue vivante, qui par conſéquent change ſans ceſſe, ne peut guère être abſolument fixée ; mais du moins peut-on empêcher

qu'elle ne se dénature & ne se dégrade. Une langue se dénature de deux manières, par l'impropriété des mots, & par celle des tours : on remédiera au premier de ces deux défauts, non seulement en marquant avec soin, comme nous avons dit, la signification générale, particulière, figurée, & métaphorique des mots ; mais encore en proscrivant expressément les significations impropres & étrangères qu'un abus négligé peut introduire, les applications ridicules & tout à fait éloignées de l'analogie, surtout lorsque ces significations & applications commenceront à s'autoriser par l'exemple & l'usage de ce qu'on appelle la *bonne compagnie*. J'en dis autant de l'impropriété des tours. C'est aux gens de lettres à fixer la langue, parce que leur état est de l'étudier, de la comparer aux autres langues, & d'en faire l'usage le plus exact & le plus vrai dans leurs ouvrages. Jamais cet avis ne leur fut plus nécessaire : nos livres se remplissent insensiblement d'un idiome tout à fait ridicule ; plusieurs pièces de théâtre modernes, jouées avec succès, ne seront pas entendues dans vingt années, parce qu'on s'y est trop assujetti au jargon de notre temps, qui deviendra bientôt suranné & sera remplacé par un autre. Un bon écrivain, un philosophe qui fait un *Dictionnaire* de langues, prévoit toutes ces révolutions ; le précieux, l'impropre, l'obscur, le bisarre, l'entortillé, choquent la justesse de son esprit ; il démêle, dans les façons de parler nouvelles, ce qui enrichit réellement la langue, d'avec ce qui la rend pauvre ou ridicule ; il conserve & adopte l'un, & fait main-basse sur l'autre.

On nous permettra d'observer ici, qu'un des moyens les plus propres pour se former à cet égard le style & le goût, c'est de lire & d'écrire beaucoup sur des matières philosophiques : car la sévérité de style, & la propriété des termes & des tours que ces matières exigent nécessairement, accoutumeront insensiblement l'esprit à acquérir ou à reconnoître ces qualités partout ailleurs, ou à sentir qu'elles y manquent : de plus, ces matières étant peu cultivées & peu connues des gens du monde, leur *Dictionnaire* est moins sujet à s'altérer, & la manière de les traiter est plus invariable dans ses principes.

Concluons de tout ce que nous venons de dire, qu'un bon *Dictionnaire* de langues est proprement l'histoire philosophique de son enfance, de ses progrès, de sa vigueur, de sa décadence. Un ouvrage fait dans ce goût pourra joindre au titre de *Dictionnaire* celui de *raisonné*, & ce sera un avantage de plus : non seulement on saura assez exactement la Grammaire de la langue, ce qui est assez rare ; mais ce qui est plus rare encore, on la saura en philosophe. *Voyez* GRAMMAIRE.

Venons présentement à la nature des mots qu'on doit faire entrer dans un *Dictionnaire* de langues. Premièrement on doit en exclure, outre les noms propres, tous les termes de sciences qui ne sont point d'un usage ordinaire & familier ; mais il est nécessaire d'y faire entrer tous les mots scientifiques que le commun des lecteurs est sujet à entendre prononcer, ou à trouver dans les livres ordinaires. J'en dis autant des termes d'arts, tant méchaniques que libéraux. On pourroit conclure de là que souvent les figures seront nécessaires dans un *Dictionnaire* de langues : car il est dans les Sciences & dans les Arts une grande quantité d'objets, même très-familiers, dont il est très-difficile & souvent presque impossible de donner une définition exacte, sans présenter ces objets aux yeux ; du moins est-il bon de joindre souvent la figure avec la définition, sans quoi la définition sera vague ou difficile à saisir. C'est le cas d'appliquer ici ce passage d'Horace : *Segniùs irritant animos demissa per aurem, quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus.* Rien n'est si puéril que de faire de grands efforts pour expliquer longuement sans figures, ce qui avec une figure très-simple n'auroit besoin que d'une courte explication. Il y a assez de difficultés réelles dans les objets dont nous nous occupons, sans que nous cherchions à multiplier gratuitement ces difficultés. Réservons nos efforts pour les occasions où ils sont absolument nécessaires ; nous n'en aurons besoin que trop souvent.

A l'exception des termes d'art & de sciences dont nous venons de parler un peu plus haut, tous les autres mots entreront dans un *Dictionnaire* de langues. Il faut y distinguer ceux qui ne sont d'usage que dans la conversation, d'avec ceux qu'on emploie en écrivant ; ceux que la Prose & la Poésie admettent également, d'avec ceux qui ne sont propres qu'à l'une ou à l'autre ; les mots qui sont employés dans le langage des honnêtes gens, d'avec ceux qui ne le sont que dans le langage du peuple ; les mots qu'on admet dans le style noble, d'avec ceux qui sont réservés au style familier ; les mots qui commencent à vieillir, d'avec ceux qui commencent à s'introduire, *&c.* Un auteur de *Dictionnaire* ne doit sans doute jamais créer de mots nouveaux, parce qu'il est l'historien, & non le réformateur de la langue ; cependant il est bon qu'il observe la nécessité dont il seroit qu'on en fît plusieurs, pour désigner certaines idées qui ne peuvent être rendues qu'imparfaitement par des périphrases ; peut-être même pourroit-il se permettre d'en hasarder quelques-uns, avec retenue, & en avertissant de l'innovation ; il doit surtout réclamer les mots qu'on a laissé mal à propos vieillir, & dont la proscription a énervé & appauvri la langue au lieu de la polir.

Il faut, quand il est question des noms substantifs, en désigner avec soin le genre, s'ils ont un plurier, ou s'ils n'en ont point ; distinguer les adjectifs propres, c'est à dire, qui doivent être nécessairement joints à un substantif, d'avec les adjectifs pris substantivement, c'est à dire, qu'on emploie comme substantifs, en sousentendant le substantif qui doit y être joint. Il faut marquer avec soin la terminaison des adjectifs pour chaque genre ; il faut pour les verbes distinguer s'ils sont actifs, passifs, ou neutres, & désigner leurs principaux temps, surtout lorsque la conjugaison est irrégulière ; il est bon même en

ce cas de faire des articles ſéparés pour chacun de ces temps, en renvoyant à l'article principal : c'eſt le moyen de faciliter aux étrangers la connoiſſance de la langue. Il faut enfin pour les prépoſitions marquer avec ſoin leurs différents emplois, qui ſouvent ſont en très-grand nombre (*Voyez* VERBE, NOM, CAS, GENRE, PARTICIPE, *&c.*), & les divers ſens qu'elles déſignent dans chacun de ces emplois. Voilà pour ce qui concerne la nature des mots, & la maniere de les traiter. Il nous reſte à parler de la quantité, de l'orthographe, & de l'étymologie.

La quantité, c'eſt à dire, la prononciation longue & brève, ne doit pas être négligée. L'obſervation exacte des accents ſuffit ſouvent pour la marquer. *Voyez* ACCENT & QUANTITÉ. Dans les autres cas on pourroit ſe ſervir des longues & des brèves, ce qui abrègeroit beaucoup le diſcours. Au reſte la proſodie de notre langue n'eſt pas ſi décidée & ſi marquée que celle de grecs & des romains, dans laquelle preſque toutes les ſyllabes avoient une quantité fixe & invariable. Il n'y en avoit qu'un petit nombre dont la quantité étoit à volonté longue ou brève, & que pour cette raiſon on appelle *communes*. Nous en avons pluſieurs de cette eſpèce, & on pourroit ou n'en point marquer la quantité, ou la déſigner par un caractère particulier, ſemblable à celui dont on ſe ſert pour déſigner les ſyllabes communes en grec & en latin, & qui eſt de cette forme ⏓.

A l'égard de l'orthographe, la règle qu'on doit ſuivre ſur cet article dans un *Dictionnaire*, eſt de donner à chaque mot l'orthographe la plus communément reçue, & d'y joindre l'orthographe conforme à la prononciation, lorſque le mot ne ſe prononce pas comme il s'écrit. C'eſt ce qui arrive très-fréquemment dans notre langue, & certainement c'eſt un défaut conſidérable : mais quelque grand que ſoit cet inconvénient, c'en ſeroit un plus grand encore que de changer & de renverſer toute l'orthographe, ſurtout dans un *Dictionnaire*. Cependant comme une réforme en ce genre ſeroit fort à déſirer, je crois qu'on feroit bien de joindre à l'orthographe convenue de chaque mot celle qu'il devroit naturellement avoir ſuivant la prononciation. Qu'on nous permette de faire ici quelques réflexions ſur cette différence entre la prononciation & l'orthographe; elles appartiennent au ſujet que nous traitons.

Il ſeroit fort à ſouhaiter que cette différence fût proſcrite dans toutes les langues. Il y a pourtant ſur cela pluſieurs difficultés à faire. La première, c'eſt que des mots qui ſignifient des choſes très-différentes, & qui ſe prononcent ou à peu près ou abſolument de même, s'écriroient de la même façon, ce qui pourroit produire de l'obſcurité dans le diſcours. Ainſi, ces quatre mots, *tan*, *tant*, *tend*, *temps*, devroient à la rigueur s'écrire tous comme le premier ; parce que la prononciation de ces mots eſt la même, à quelques légères différences près. Cependant ces quatres mots déſignent quatre choſes bien différentes. On peut répondre à cette difficulté, 1°. que quand la prononciation des mots eſt abſolument la même, & que ces mots ſignifient des choſes différentes, il n'y a pas plus à craindre de les confondre dans la lecture, qu'on ne fait dans la converſation où on ne les confond jamais ; 2°. que ſi la prononciation n'eſt pas exactement la même comme dans *tan* & *temps*, un accent dont on conviendroit, marqueroit aiſément la différence ſans multiplier d'ailleurs la manière d'écrire un même ſon : ainſi, l'*a* long eſt diſtingué de l'*a* bref par un accent circonflexe, parce que l'uſage de l'accent eſt de diſtinguer la quantité dans les ſons qui d'ailleurs ſe reſſemblent. Je remarquerai à cette occaſion, que nous avons dans notre langue trop peu d'accents, & que nous nous ſervons même aſſez mal du peu d'accents que nous avons. Les muſiciens ont des rondes, des blanches, des noires, des croches, ſimples, doubles, triples, *&c.* & nous n'avons que trois accents ; cependant à conſulter l'oreille, combien en faudroit-il pour la ſeule lettre *e* ? D'ailleurs l'accent ne devroit jamais ſervir qu'à marquer la quantité, ou à déſigner la prononciation, & nous nous en ſervons ſouvent pour d'autres uſages : ainſi, nous nous ſervons de l'accent grave dans *ſuccès*, pour marquer la quantité de l'*e*, & nous nous en ſervons dans la prépoſition *à*, pour la diſtinguer du mot *a*, troiſième perſonne du verbe *avoir* ; comme ſi le ſens ſeul du diſcours ne ſuffiſoit pas pour faire cette diſtinction. Enfin un autre abus dans l'uſage des accents, c'eſt que nous déſignons ſouvent par des accents différents, des ſons qui ſe reſſemblent ; ſouvent nous employons l'accent grave & l'accent circonflexe, pour déſigner des *e* dont la prononciation eſt ſenſiblement la même, comme dans *bête*, *procès*, &c.

Une ſeconde difficulté ſur la réformation de l'orthographe, eſt celle qui eſt formée ſur les étymologies : ſi on ſupprime, dira t-on, le *ph* pour lui ſubſtituer l'*f*, comment diſtinguera-t-on les mots qui viennent du grec, d'avec ceux qui n'en viennent pas ? Je réponds que cette diſtinction ſeroit encore très-facile, par le moyen d'une eſpèce d'accent qu'on feroit porter à l'*f* dans ces ſortes de mots : ce qui ſeroit d'autant plus raiſonnable, que dans *philoſophie*, par exemple, nous n'aſpirons certainement aucune des deux *h*, & que nous prononçons *filoſofie* ; au lieu que le φ des grecs dont nous avons formé notre *ph*, étoit aſpiré. Pourquoi donc conſerver l'*h*, qui eſt la marque de l'aſpiration, dans les mots que nous n'aſpirons point ? Pourquoi même conſerver dans notre alphabet cette lettre, qui n'eſt jamais ou qu'une eſpèce d'accent, ou qu'une lettre qu'on conſerve pour l'étymologie ? ou du moins pourquoi l'employer ailleurs que dans le *ch*, qu'on feroit peut-être mieux d'exprimer par un ſeul caractère? *V.* NÉOGRAPHISME, ORTHOGRAPHE, & *les Remarques* de M. Duclos ſur la Grammaire de P. R.

Les deux difficultés auxquelles nous venons de répondre, n'empêcheroient donc point qu'on ne pût du moins à pluſieurs égards réformer notre orthographe ; mais il ſeroit, ce me ſemble, preſque

impoſſible que cette réforme fût entière pour trois raiſons. La première, c'eſt que dans un grand nombre de mots il y a des lettres qui tantôt ſe prononcent & tantôt ne ſe prononcent point, ſuivant qu'elles ſe rencontrent ou non devant une voyelle : telle eſt, dans l'exemple propoſé, la dernière lettre *s* du mot *temps*, &c. Ces lettres qui ſouvent ne ſe prononcent pas, doivent néanmoins s'écrire néceſſairement ; & cet inconvénient eſt inévitable, à moins qu'on ne prît le parti de ſupprimer ces lettres dans le cas où elles ne ſe prononcent pas, & d'avoir par ce moyen deux orthographes différentes pour le même mot : ce qui ſeroit un autre inconvénient. Ajoutez à cela que ſouvent même la lettre ſurnuméraire devroit s'écrire autrement que l'uſage ne le preſcrit : ainſi l'*s* dans *temps* devroit être un *ʒ*, le *d* dans *tend* devroit être un *t*, & ainſi des autres. La ſeconde raiſon de l'impoſſibilité de réformer entièrement notre orthographe, c'eſt qu'il y a bien des mots dans leſquels le beſoin ou le déſir de conſerver l'étymologie ne pourra être ſatisfait par de purs accents, à moins de multiplier tellement ces accents, que leur uſage dans l'orthographe deviendroit une étude pénible. Il faudroit, dans le mot *Temps*, un accent particulier au lieu de l'*s* ; dans le mot *tend*, un autre accent particulier au lieu du *d* ; dans le mot *tant*, un autre accent particulier au lieu du *t*, &c. & il faudroit ſavoir que le premier accent indique une *s*, & ſe prononce comme un *ʒ* ; que le ſecond indique un *d*, & ſe prononce comme un *t* ; que le troiſième indique un *t*, & ſe prononce de même, *&c.* Ainſi, notre façon d'écrire pourroit être plus régulière, mais elle ſeroit encore plus incommode. Enfin la dernière raiſon de l'impoſſibilité d'une réforme exacte & rigoureuſe de l'orthographe, c'eſt que ſi on prenoit ce parti il n'y auroit point de livre qu'on pût lire, tant l'écriture des mots y différeroit à l'œil de ce qu'elle eſt ordinairement. La lecture des livres anciens qu'on ne réimprimeroit pas, deviendroit un travail : & dans ceux même qu'on réimprimeroit, il ſeroit preſque auſſi néceſſaire de conſerver l'orthographe que le ſtyle, comme on conſerve encore l'orthographe ſurannée des vieux livres, pour montrer à ceux qui les liſent les changements arrivés dans cette orthographe & dans notre prononciation.

Cette différence entre notre manière de lire & d'écrire, différence ſi biſarre & à laquelle il n'eſt plus temps aujourdhui de remédier, vient de deux cauſes ; de ce que notre langue eſt un idiôme qui a été formé ſans règle de pluſieurs idiomes mêlés, & de ce que cette langue ayant commencé par être barbare, on a tâché enſuite de la rendre régulière & douce. Les mots tirés des autres langues ont été défigurés en paſſant dans la nôtre ; enſuite quand la langue s'eſt formée & qu'on a commencé à l'écrire, on a voulu rendre à ces mots par l'orthographe une partie de leur analogie avec les langues qui les avoient fournis, analogie qui s'étoit perdue ou altérée dans la prononciation ; à l'égard de celle-ci, on ne pouvoit guère la changer ; on s'eſt contenté de l'adoucir, & de là eſt venue une ſeconde différence entre la prononciation & l'orthographe étymologique. C'eſt cette différence qui fait prononcer l'*s* de *temps* comme un *ʒ*, le *d* de *tend* comme un *t*, & ainſi du reſte. Quoi qu'il en ſoit, & quelque réforme que notre langue ſubiſſe ou ne ſubiſſe pas à cet égard, un bon *Dictionnaire* de langues n'en doit pas moins tenir compte de la différence entre l'orthographe & la prononciation, & des variétés qui ſe rencontrent dans la prononciation même. On aura ſoin de plus, lorſqu'un mot aura pluſieurs orthographes reçues, de tenir compte de toutes ces différentes orthographes, & d'en faire même différents articles avec un renvoi à l'article principal : cet article principal doit être celui dont l'orthographe paroitra la plus régulière, ſoit par rapport à la prononciation, ſoit par rapport à l'étymologie ; ce qui dépend de l'auteur. Par exemple, les mots *tems* & *temps* ſont aujourdhui à peu près également en uſage dans l'orthographe ; le premier eſt un peu plus conforme à la prononciation, le ſecond à l'étymologie : c'eſt à l'auteur du *Dictionnaire* de choiſir lequel des deux il prendra pour l'article principal : mais ſi, par exemple, il choiſit *temps*, il faudra un article *tems* avec un renvoi à *temps*. A l'égard des mots où l'orthographe étymologique & la prononciation ſont d'accord, comme *ſavoir* & *ſavant* qui viennent de *ſapere* & non de *ſcire*, on doit les écrire ainſi : néanmoins comme l'orthographe *ſçavoir* & *ſçavant*, eſt encore aſſez en uſage, il faudra faire des renvois de ces articles. Il faut de même uſer de renvois pour la commodité du lecteur, dans certains noms venus du grec par étymologie : ainſi il doit y avoir un renvoi *d'antropomorphite* à *anthropomorphite* ; car quoique cette dernière façon d'écrire ſoit plus conforme à l'étymologie, un grand nombre de lecteurs chercheroient le mot écrit de la première façon ; & ne s'aviſant peut-être pas de l'autre, croiroient cet article oublié. Mais il faut ſurtout ſe ſouvenir de deux choſes : 1°. de ſuivre dans tout l'ouvrage l'orthographe principale, adoptée pour chaque mot : 2°. de ſuivre un plan uniforme par rapport à l'orthographe, conſidérée relativement à la prononciation, c'eſt à dire, de faire toujours prévaloir (dans les mots dont l'orthographe n'eſt pas univerſellement la même) ou l'orthographe à la prononciation, ou celle-ci à l'orthographe.

Il ſeroit encore à propos, pour rendre un tel ouvrage plus utile aux étrangers, de joindre à chaque mot la manière dont il devroit ſe prononcer ſuivant l'orthographe des autres nations. *Exemple.* On ſait que les italiens prononcent *u* & les Anglois *w*, comme nous prononçons *ou*, &c. ainſi, au mot *Ou* d'un *Dictionnaire*, on pourroit dire : *les Italiens prononcent ainſi l'*u, *& les Anglois l'*w ; ou, ce qui ſeroit encore plus précis, on pourroit joindre à *Ou* les lettres *u* & *w*, en marquant que toutes ces ſyllabes ſe prononcent comme *Ou*,

la première à Rome, la ſeconde à Londres : par ce moyen les étrangers & les françois apprendroient plus aiſément la prononciation de leurs langues réciproques. Mais un tel objet bien rempli, ſuppoſeroit peut-être une connoiſſance exacte & rigoureuſe de la prononciation de toutes les langues, ce qui eſt phyſiquement impoſſible ; il ſuppoſeroit du moins un commerce aſſidu & raiſonné avec des étrangers de toutes les nations qui parlaſſent bien : deux circonſtances qu'il eſt encore fort difficile de réunir. Ainſi, ce que je propoſe eſt plus tôt une vûe pour rendre un *Dictionnaire* parfaitement complet, qu'un projet dont on puiſſe eſpérer la parfaite exécution. Ajoutons néanmoins (puiſque nous nous bornons ici à ce qui eſt ſimplement poſſible) qu'on ne feroit pas mal de former au commencement du *Dictionnaire* une eſpèce d'alphabet univerſel, compoſé de tous les véritables ſons ſimples, tant voyelles que conſonnes, & de ſe ſervir de cet alphabet pour indiquer, non ſeulement la prononciation dans notre langue, mais encore dans les autres, en y joignant pourtant l'orthographe uſuelle dans toutes. Ainſi, je ſuppoſe qu'on ſe ſervît d'un caractère particulier pour marquer la voyelle *ou* (car ce ſon eſt une voyelle, puiſque c'eſt un ſon ſimple), on pourroit joindre aux ſyllabes *ou*, *u*, *w*, &c. ce caractère particulier, que toutes les langues feroient bien d'adopter. Mais le projet d'un alphabet & d'une orthographe univerſelle, quelque raiſonnable qu'il ſoit en lui-même, eſt auſſi impoſſible aujourdhui dans l'exécution que celui d'une langue & d'une écriture univerſelle. Les philoſophes de chaque nation feroient peut-être inconciliables là-deſſus : que feroit-ce s'il falloit concilier des nations entières ?

Ce que nous venons de dire de l'orthographe nous conduit à parler des étymologies, *voyez ce mot*. Un bon *Dictionnaire* de langues ne doit pas les négliger, ſurtout dans les mots qui viennent du grec ou du latin ; c'eſt le moyen de rappeler au lecteur les mots de ces langues, & de faire voir comment elles ont ſervi en partie à former la nôtre. Je crois ne devoir pas omettre ici une obſervation que pluſieurs gens de Lettres me ſemblent avoir faite comme moi ; c'eſt que la langue françoiſe eſt en général plus analogue dans ſes tours avec la langue grèque qu'avec la langue latine : ſuppoſé ce fait vrai, comme je le crois, quelle peut en être la raiſon ? c'eſt aux ſavants à la chercher. Dans un bon *Dictionnaire* on ne feroit peut-être pas mal de marquer cette analogie par des exemples : car ces tours empruntés d'une langue pour paſſer dans une autre, rentrent en quelque manière dans la claſſe des étymologies. Au reſte, dans les étymologies qu'un *Dictionnaire* peut donner, il faut exclure celles qui ſont puériles, ou tirées de trop loin pour ne pas être douteuſes, comme celle qui fait venir *laquais* du mot latin *verna*, par ſon dérivé *vernacula*. Nous avons auſſi dans notre langue beaucoup de termes tirés de l'ancienne langue celtique, dont il eſt bon de tenir compte dans un *Dictionnaire* ; mais comme cette langue n'exiſte plus, ces étymologies ſont bien inférieures pour l'utilité aux étymologies grèques & latines, & ne peuvent guère être que de ſimple curioſité.

Indépendamment des racines étrangères d'une langue, & des racines philoſophiques dont nous avons parlé plus haut ; je crois qu'il feroit bon d'inſérer auſſi dans un *Dictionnaire* les mots radicaux de la langue même, en les indiquant par un caractère particulier. Ces mots radicaux peuvent être de deux eſpèces ; il y en a qui n'ont de racines ni ailleurs, ni dans la langue même, & ce ſont là les vrais radicaux ; il y en a qui ont leurs racines dans une autre langue, mais qui ſont eux-mêmes dans la leur racines d'un grand nombre de dérivés & de compoſés. Ces deux eſpèces de mots radicaux étant marqués & déſignés, on reconnoitra aiſément, & on marquera les *dérivés* & les *compoſés*. Il faut diſtinguer entre dérivés & compoſés : tout mot compoſé eſt dérivé ; tout dérivé n'eſt pas compoſé. Un compoſé eſt formé de pluſieurs racines, comme *abaiſſement* de *à* & *bas*, &c. Un dérivé eſt formé d'une ſeule racine avec quelques différences dans la terminaiſon, comme *fortement*, de *fort*, &c. Un mot peut être à la fois dérivé & compoſé, comme *abaiſſement*, dérivé de *abaiſſé*, qui eſt lui-même compoſé de *à* & de *bas*. On peut obſerver que les mots compoſés de racines étrangères ſont plus fréquents dans notre langue que les mots compoſés de racines même de la langue ; on trouvera cent compoſés tirés du grec, contre un compoſé de mots françois, comme *dioptrique*, *catoptrique*, *miſanthrope*, *anthropophage*. Toutes ces remarques ne doivent pas échaper à un auteur de *Dictionnaire*. Elles font connoître la nature & l'analogie mutuelle des langues.

Il y a quelquefois de l'arbitraire dans le choix des racines : par exemple, *amour* & *aimer* peuvent être pris pour racines indifféremment. J'aimerois mieux cependant prendre *aimer* pour racine, parce qu'*aimer* a bien plus de dérivés qu'*amour* ; tous ces dérivés ſont les différents temps du verbe *aimer*. Dans les verbes il faut toujours prendre l'infinitif pour la racine des dérivés, parce que l'infinitif exprime une action indéfinie, & que les autres temps déſignent quelque circonſtance jointe à l'action, celle de la perſonne, du temps, *&c.* & par conſéquent ajoûtent une idée à celle de l'infinitif.

Tels ſont les principaux objets qui doivent entrer dans un *Dictionnaire* de langues, lorſqu'on voudra le rendre le plus complet & le plus parfait qu'il ſera poſſible. On peut ſans doute faire des *Dictionnaires* de langues, & même des *Dictionnaires* eſtimables, où quelques-uns de ces objets ne ſeront pas remplis ; il vaut même beaucoup mieux ne les point remplir du tout que de les remplir imparfaitement : mais un *Dictionnaire* de langue, pour ne rien laiſſer à déſirer, doit réunir tous les avantages dont nous venons de faire mention. On peut juger après cela ſi cet ouvrage eſt celui d'un

ſimple grammairien ordinaire, ou d'un grammairien profond & philoſophe ; d'un homme de Lettres retiré & iſolé, ou d'un homme de Lettres qui fréquente le grand Monde; d'un homme qui n'a étudié que ſa langue, ou de celui qui y a joint l'étude des langues anciennes; d'un homme de Lettres ſeul, ou d'une ſociété de ſavants, de littérateurs, & même d'artiſtes ; enfin on pourra juger aiſément, ſi en ſuppoſant cet ouvrage fait par une ſociéte, tous les membres doivent y travailler en commun, ou s'il n'eſt pas plus avantageux que chacun ſe charge de la partie dans laquelle il eſt le plus verſé, & que le tout ſoit enſuite diſcuté dans des aſſemblées générales. Quoiqu'il en ſoit de ces réflexions que nous ne faiſons que propoſer, on ne peut nier que le *Dictionnaire* de l'Académie françoiſe ne ſoit, ſans contredit, notre meilleur *Dictionnaire* de langue, malgré tous les défauts qu'on lui a reprochés; défauts qui étoient peut-être inévitables, ſurtout dans les premières éditions, & que cette compagnie travaille à réformer de jour en jour. Ceux qui ont attaqué cet ouvrage auroient été bien embarraſſés pour en faire un meilleur; & il eſt d'ailleurs ſi aiſé de faire d'un excellent *Dictionnaire* une critique tout à la fois très-vraie & très-injuſte! Dix articles foibles qu'on relevera, contre mille excellents dont on ne dira rien, en impoſeront au lecteur. Un ouvrage eſt bon lorſqu'il s'y trouve plus de bonnes choſes que de mauvaiſes; il eſt excellent lorſque les bonnes choſes y ſont excellentes, ou lorſque les bonnes ſurpaſſent de beaucoup les mauvaiſes. Il n'y a point d'ouvrages que l'on doive plus juger d'après cette règle, qu'un *Dictionnaire*, par la variété & la quantité de matières qu'il renferme & qu'il eſt moralement impoſſible de traiter toutes également.

Avant de finir ſur les *Dictionnaires* de langues, je dirai encore un mot des *Dictionnaires* de *rimes*. Ces ſortes de *Dictionnaires* ont ſans doute leur utilité, mais que de mauvais vers ils produiſent! Si une liſte de rimes peut quelquefois faire naître une idée heureuſe à un excellent poete, en revanche un poete médiocre ne s'en ſert que pour mettre la raiſon & le bon ſens à la torture.

Dictionnaires de langues étrangères mortes ou *vivantes*. Après le détail aſſez conſidérable dans lequel nous ſommes entrés ſur les *Dictionnaires* de langue françoiſe, nous ſerons beaucoup plus courts ſur les autres; parce que les principes établis précédemment pour ceux-ci, peuvent en grande partie s'appliquer à ceux-là. Nous nous contenterons donc de marquer les différences principales qu'il doit y avoir entre un *Dictionnaire* de langue françoiſe & un *Dictionnaire* de langue étrangère morte ou vivante; & nous dirons de plus ce qui doit être obſervé dans ces deux eſpèces de *Dictionnaire* de langues étrangères.

En premier lieu, comme il n'eſt queſtion ici de *Dictionnaires* de langues étrangères qu'en tant que ces *Dictionnaires* ſervent à faire entendre une langue par une autre; tout ce que nous avons dit au commencement de cet article ſur les définitions dans un *Dictionnaire* de langues, n'a pas lieu pour ceux dont il s'agit; car les définitions y doivent être ſupprimées. A l'égard de la ſignification des termes, je penſe que c'eſt un abus d'en entaſſer un grand nombre pour un même mot, à moins qu'on ne diſtingue exactement la ſignification propre & préciſe d'avec celle qui n'eſt qu'une extenſion ou une métaphore; ainſi, quand on lit dans un *Dictionnaire* latin *impellere*, *pouſſer*, *forcer*, *faire entrer* ou *ſortir*, *exciter*, *engager*, il eſt néceſſaire qu'on y puiſſe diſtinguer le mot *pouſſer* de tous les autres, comme étant le ſens propre. On peut faire cette diſtinction en deux manières, ou en écrivant ce mot dans un caractère différent, ou en l'écrivant le premier, & enſuite les autres, ſuivant leur degré de propriété & d'analogie avec le premier : mais je crois qu'il vaudroit mieux encore s'en tenir au ſeul ſens propre, ſans y joindre aucun autre; c'eſt charger, ce me ſemble, la mémoire aſſez inutilement; & le ſens de l'auteur qu'on traduit ſuffira toujours pour déterminer ſi la ſignification du mot eſt au propre ou au figuré. Les enfants, dira-t-on peut-être, y ſeront plus embarraſſés, au lieu qu'ils démêleront, dans pluſieurs ſignifications jointes à un même mot, celle qu'ils doivent choiſir. Je réponds premièrement que, ſi un enfant a aſſez de diſcernement pour bien faire ce choix, il en aura aſſez pour ſentir de lui-même la vraie ſignification du mot appliqué à la circonſtance & au cas dont il eſt queſtion, dans l'auteur: les enfants qui apprennent à parler, & qui le ſavent à l'âge de trois ou quatre ans au plus, ont fait bien d'autres combinaiſons plus difficiles. Je réponds en ſecond lieu que, quand on s'écarteroit de la règle que je propoſe ici dans les *Dictionnaires* faits pour les enfants, il me ſemble qu'il faudroit s'y conformer dans les autres; une langue étrangère en ſeroit plus tôt appriſe, & plus exactement ſue.

Dans les *Dictionnaires* de langues mortes, il faut remarquer avec ſoin les auteurs qui ont employé chaque mot; c'eſt ce qu'on exécute pour l'ordinaire avec beaucoup de négligence, & c'eſt pourtant ce qui peut être le plus utile pour écrire dans une langue morte (lorſqu'on y eſt obligé) avec autant de pureté qu'on peut écrire dans une telle langue. D'ailleurs il ne faut pas croire qu'un mot latin ou grec, pour avoir été employé par un bon auteur, ſoit toujours dans le cas de pouvoir l'être. Térence, qui paſſe pour un auteur de la bonne latinité, ayant écrit des comédies, a dû, ou du moins a pu ſouvent employer des mots qui n'étoient d'uſage que dans la converſation, & qu'on ne devroit pas employer dans le diſcours oratoire; c'eſt ce qu'un auteur de *Dictionnaire* doit faire obſerver, d'autant que pluſieurs de nos humaniſtes modernes ſont quelquefois tombés en faute ſur cet article. Ainſi, quand on cite Térence, par exemple, ou Plaute, il faut, ce me ſemble, avoir ſoin d'y joindre la pièce & la ſcène, afin qu'en recourant

à l'endroit même, on puisse juger si on doit se servir du mot en question. Que ce soit un valet qui parle, il faudra être en garde pour employer l'expression ou le tour dont il s'agit, & ne se résoudre à en faire usage qu'après s'être assûré que cette façon de parler est bonne en elle-même, indépendamment & du personnage & de la circonstance où il est. Ce n'est pas tout: il faut même prendre des précautions pour distinguer les termes & les tours employés par un seul auteur, quelque excellent qu'il puisse être. Cicéron, qu'on regarde comme le modèle de la bonne latinité, a écrit différentes sortes d'ouvrages, dans lesquels ni les expressions ni les tours n'ont dû être de la même nature & du même genre. Il a varié son style selon les matières qu'il traitoit; ses harangues different beaucoup par la diction de ses livres sur la Rhétorique; ceux-ci, de ses ouvrages philosophiques; & tous different extrêmement de ses épitres familières. Il faut donc, quand on attribue à Cicéron un terme ou une façon de dire, marquer l'ouvrage & l'endroit d'où on l'a tiré. Il en est ainsi en général de tout auteur, même de ceux qui n'ont fait que des ouvrages d'un seul genre, parce que dans aucun ouvrage le style ne doit être uniforme, & que le ton qu'on y prend & la couleur qu'on y emploie dépendent de la nature des choses qu'on a à dire. Les harangues de Tite-Live ne sont point écrites comme ses préfaces, ni celles-ci comme ses narrations. De plus, quand on cite un mot ou un tour comme appartenant à un auteur qui n'a pas été du bon siècle, ou qui ne passe pas pour un modèle irréprochable il faut marquer avec soin si ce tour ou ce mot a été employé par quelqu'un des bons auteurs, & citer l'endroit; ou plus tôt on pourroit pour s'épargner cette peine ne citer jamais un mot ou un tour comme employé par un auteur suspect, lorsque ce mot a été employé par de bons auteurs, & se contenter de citer ceux-ci. Enfin quand un mot ou un tour est employé par un bon auteur, il faut marquer encore s'il se trouve dans les autres bons auteurs du même temps, poètes, historiens, *&c.* afin de connoître si ce mot appartient également bien à tous les styles. Ce travail paroît immense, & comme impraticable; mais il est plus long que difficile, & les concordances qu'on a faites des meilleurs auteurs y aideront beaucoup.

Dans ce même *Dictionnaire* il sera bon de marquer par des exemples choisis les différents emplois d'un mot; il sera bon d'y faire sentir même les synonymes, autant qu'il est possible dans un *Dictionnaire* de langue morte: par exemple, la différence de *vereor* & de *metuo*, si bien marquée au commencement de l'oraison de Cicéron pour Quintius; celle d'*ægritudo*, *mæror*, *ærumna*, *luctus*, *lamentatio*, détaillée *au quatrième livre des Tusculanes*; & tant d'autres qui doivent rendre les écrivains latins modernes fort suspects, & leurs admirateurs fort circonspects.

Dans un *Dictionnaire* latin on pourra joindre au mot de la langue les étymologies tirées du grec; on pourra placer les longues & les brèves sur les mots: cette précaution, il est vrai, ne remédiera pas à la manière ridicule dont nous prononçons un très-grand nombre de mots latins, en faisant long ce qui est bref, & bref ce qui est long; mais elle empêchera du moins que la prononciation ne devienne encore plus vicieuse. Enfin il seroit peut-être à propos dans les *Dictionnaires* latins & grecs de disposer les mots par racines, suivies de tous leurs dérivés, & d'y joindre un vocabulaire par ordre alphabétique qui indiqueroit la place de chaque mot, comme on a fait dans le *Dictionnaire* grec de Scapula, & dans quelques autres. Un lecteur doué d'une mémoire heureuse pourroit apprendre de suite ces racines, & par ce moyen avanceroit beaucoup & en peu de temps dans la connoissance de la langue; car avec un peu d'usage & de Syntaxe, il reconnoitroit bientôt aisément les dérivés.

Il ne faut pas croire cependant qu'avec un *Dictionnaire* tel que je viens de le tracer, on eût une connoissance bien entière d'aucune langue morte. On ne la saura jamais que très-imparfaitement. Il est premièrement une infinité de termes d'art & de conversation qui sont nécessairement perdus, & que par conséquent on ne saura jamais: il est de plus une infinité de finesses, de fautes, & de négligences qui nous échapperont toujours.

Quand j'ai parlé plus haut des *Synonymes* dans les langues mortes, je n'ai point voulu parler de ceux qu'on entasse sans vérité, sans choix, & sans goût dans les *Dictionnaires* latins, qu'on appelle ordinairement dans les collèges du nom de *Synonymes*, & qui ne servent qu'à faire produire aux enfants de très-mauvaise Poésie latine. Ces *Dictionnaires*, j'ose le dire, me paroissent fort inutiles, à moins qu'ils ne se bornent à marquer la quantité & à recueillir sous chaque mot les meilleurs passages des excellents poètes. Tout le reste n'est bon qu'à gâter le goût. Un enfant né avec du talent ne doit point s'aider de pareils ouvrages pour faire des vers latins, supposé même qu'il soit bon qu'il en fasse; & il est absurde d'en faire faire aux autres.

Dans les *Dictionnaires* de langue vivante étrangère, on observera, pour ce qui regarde la Syntaxe & l'emploi des mots, ce qui a été prescrit plus haut sur cet article pour les *Dictionnaires* de langue vivante maternelle; il sera bon de joindre à la signification françoise des mots leur signification latine, pour graver par plus de moyens cette signification dans la mémoire. On pourroit même croire qu'il seroit à propos de s'en tenir à cette signification, parce que le latin étant une langue que l'on apprend ordinairement dès l'enfance, on y est pour l'ordinaire plus versé que dans une langue étrangère vivante que l'on apprend plus tard & plus imparfaitement, & qu'ainsi, un auteur de *Dictionnaire* traduira mieux d'anglois en latin que d'anglois en françois; par ce moyen la langue latine pourroit devenir en quelque sorte la commune mesure

ſure de toutes les autres. Cette conſidération mérite ſans doute beaucoup d'égard : néanmoins il faut obſerver que le latin étant une langue morte, nous ne ſommes pas toujours auſſi à portée de connoitre le ſens précis & rigoureux de chaque terme, que nous le ſommes dans une langue étrangère vivante ; que d'ailleurs il y a une infinité de termes de ſciences, d'arts, d'économie domeſtique, de converſation, qui n'ont pas d'équivalent en latin ; & qu'enfin nous ſuppoſons que le *Dictionnaire* ſoit l'ouvrage d'un homme très-verſé dans les deux langues, ce qui n'eſt ni impoſſible, ni même fort rare. Enfin il ne faut pas s'imaginer que, quand on traduit des mots d'une langue dans l'autre, il ſoit toujours poſſible, quelque verſé qu'on ſoit dans les deux langues, d'employer des équivalents exacts & rigoureux ; on n'a ſouvent que des à-peu-près. Pluſieurs mots d'une langue n'ont point de correſpondant dans une autre, pluſieurs n'en ont qu'en apparence, & diffèrent par des nuances plus ou moins ſenſibles des équivalents qu'on croit leur donner. Ce que nous diſons ici des mots, eſt encore plus vrai & plus ordinaire par rapport aux tours ; il ne faut que ſavoir, même imparfaitement, deux langues, pour en être convaincu : cette différence d'expreſſion & de conſtruction conſtitue principalement ce qu'on appelle *le génie des langues*, qui n'eſt autre choſe que la propriété d'exprimer certaines idées plus ou moins heureuſement. *Voyez* ſur cela une excellente note que M. de Voltaire a placée dans ſon *diſcours à l'Académie françoiſe*.

La diſpoſition des mots par racines eſt plus difficile & moins néceſſaire dans un *Dictionnaire* de langue vivante, que dans un *Dictionnaire* de langue morte ; cependant comme il n'y a point de langue qui n'ait des mots primitifs & des mots dérivés, je crois que cette diſpoſition, à tout prendre, pourroit être utile, & abrègeroit beaucoup l'étude de la langue, par exemple celle de la langue angloiſe, qui a tant de mots compoſés, & celle de l'italienne, qui a tant de diminutifs & d'analogie avec le latin. A l'égard de la prononciation de chaque mot, il faut auſſi la marquer exactement, conformément à l'orthographe de la langue dans laquelle on traduit, & non de la langue étrangère. Par exemple, on ſait que l'*e* en anglois ſe prononce ſouvent comme notre *i* ; ainſi, au mot *ſphère* on dira que ce mot ſe prononce *ſphire*. Cette dernière orthographe eſt relative à la prononciation françoiſe, & non à l'angloiſe ; car l'*i* en anglois ſe prononce quelquefois comme *aï* : ainſi *ſphire*, ſi on le prononçoit à l'angloiſe, pourroit faire *ſphaïre*.

Voilà tout ce que nous avions à dire ſur les *Dictionnaires* de langue. Nous n'avons qu'un mot à ajouter ſur les *Dictionnaires* de la langue françoiſe traduits en langue étrangère, ſoit morte ſoit vivante. L'uſage des premiers peut faciliter juſqu'à certain point l'étude des langues mortes : & à l'égard des autres, ils ne ſerviroient (ſi on s'y bornoit) qu'à apprendre très-imparfaitement la langue ; l'étude des bons auteurs dans cette langue, & le commerce de ceux qui la parlent bien, ſont le ſeul moyen d'y faire de véritables & ſolides progrès.

Mais en général le meilleur moyen d'apprendre promptement une langue quelconque, c'eſt de ſe mettre d'abord dans la mémoire le plus de mots qu'il eſt poſſible : avec cette proviſion & beaucoup de lecture, on apprendra la Syntaxe par le ſeul uſage, ſurtout celle de pluſieurs langues modernes, qui eſt fort courte ; & on n'aura guère beſoin de lire des livres de Grammaire, ſurtout ſi on ne veut pas écrire ou parler la langue, & qu'on ſe contente de lire les auteurs ; car quand il ne s'agit que d'entendre & qu'on connoit les mots, il eſt preſque toujours facile de trouver le ſens. Voulez-vous donc apprendre promptement une langue, & avez-vous de la mémoire ? apprenez un *Dictionnaire*, ſi vous pouvez, & liſez beaucoup ; c'eſt ainſi qu'en ont uſé pluſieurs gens de lettres. (*M.* D'*ALEMBERT.*)

DICTIONNAIRE, VOCABULAIRE, GLOSSAIRE. *Synonymes.*

Après tout ce que nous avons dit dans l'article précédent, il ſera aisé de ſentir quelle eſt la différente acception de ces mots. Ils ſignifient en général tout ouvrage où un grand nombre de mots ſont rangés ſuivant un certain ordre, pour les retrouver plus facilement lorſqu'on en a beſoin. Mais il y a cette différence :

1°. Que *Vocabulaire* & *Gloſſaire* ne s'appliquent guère qu'à de purs *Dictionnaires* de mots, au lieu que *Dictionnaire* en général comprend, non ſeulement les *Dictionnaires* de langues, mais encore les *Dictionnaires* hiſtoriques, & ceux de ſciences & d'arts.

2°. Que dans un *Vocabulaire* les mots peuvent n'être pas diſtribués par ordre alphabétique, & peuvent même n'être pas expliqués. Par exemple, ſi on vouloit faire un ouvrage qui contînt tous les termes d'une ſcience ou d'un art, rapportés à différents titres généraux, dans un ordre différent de l'ordre alphabétique, & dans la vûe de faire ſeulement l'énumération de ces termes ſans les expliquer ; ce ſeroit un *Vocabulaire*. C'en ſeroit même encore un, à proprement parler, ſi l'ouvrage étoit par ordre alphabétique, & avec explication des termes, pourvû que l'explication fût très-courte, preſque toujours en un ſeul mot, & non raiſonnée.

3°. A l'égard du mot de *Gloſſaire*, il ne s'applique guère qu'aux *Dictionnaires* de mots peu connus, barbares, ou ſurannés. Tel eſt le *Gloſſaire* du ſavant M. Ducange, *Ad ſcriptores mediæ & infimæ latinitatis*, & le *Gloſſaire* du même auteur pour la langue grèque. (*M.* D'*ALEMBERT.*)

*DIDACTIQUE, adj. *Terme d'ecole*, qui ſignifie la manière de parler ou d'écrire, dont on fait uſage pour enſeigner ou pour expliquer la nature des choſes. Ce mot eſt formé du grec διδάσκω, *j'enſeigne*, *j'inſtruis*.

Il y a un grand nombre d'expreſſions uniquement conſacrées au genre *Didactique*. Les anciens & les

modernes nous ont donné beaucoup d'ouvrages *didactiques*, non ſeulement en proſe, mais encore en vers.

Du nombre de ces derniers ſont le Poëme de Lucrèce *De rerum naturâ ;* les Géorgiques de Virgile; l'Art poétique d'Horace, imité par Boileau; l'Eſſai ſur la Critique, & l'Eſſai ſur l'homme de Pope, *&c*. On peut ranger dans cette claſſe les Poëmes moraux, comme les Diſcours de Voltaire qui ſont ſi philoſophiques, les Satyres de Boileau qui ſouvent le ſont ſi peu, *&c.*

M. Racine, de l'académie des Belles-Lettres, fils du grand Racine, dans des Réflexions ſur la Poéſie données au Public depuis la mort de ſon père, examine cette queſtion : ſi les ouvrages *didactiques* en vers méritent le nom de Poëme, que pluſieurs auteurs leur conteſtent ; il décide pour l'affirmative, & ſoutient ſon ſentiment par des raiſons dont nous donnerons le précis. Les poëtes ne ſont vraiment eſtimables qu'autant qu'ils ſont utiles, & l'on ne peut pas conteſter cette dernière qualité aux poëtes *didactiques*. Parmi les anciens, Hérodote, Lucrèce, Virgile, ont été regardés comme poëtes, & le dernier ſurtout, pour ſes Géorgiques, indépendamment de ſon Énéide & de ſes Églogues. On n'a pas refusé le même titre au P. Rapin pour ſon Poëme ſur les jardins, ni à Deſpréaux pour ſon Art poétique. Mais, dit-on, les plus excellents ouvrages en ce genre ne peuvent paſſer pour de vrais Poëmes, ou parce que le ſtyle en eſt trop uniforme, ou parce qu'ils ſont dénués de fictions qui font l'eſſence de la Poéſie. A cela M. Racine répond, 1°. que l'uniformité peut être ou dans les choſes ou dans le ſtyle ; que la première peut ſe rencontrer dans les Poëmes dont les ſujets ſont trop bornés, mais non dans ceux qui préſentent ſucceſſivement des objets variés, tels que les Géorgiques & la Poétique de Deſpréaux, dans leſquels l'uniformité du ſtyle eſt évitée avec autant de ſuccès que de ſoin : 2°. qu'il faut diſtinguer deux ſortes de fictions, les unes de récit & les autres de ſtyle. Par *fiction de récit*, il entend les merveilles opérées par des perſonnages qui n'ont de réalité que dans l'imagination des poëtes ; & par *fiction de ſtyle*, ces images & ces figures hardies, par leſquelles le poëte anime tout ce qu'il décrit. Que le Poëme *didactique* & même toute autre Poéſie, peut ſubſiſter ſans les fictions de la première eſpèce ; que Virgile, s'il les y avoit crues néceſſaires, pouvoit dans ſes Géorgiques introduire Cérès, les Faunes, Bacchus, les Dryades ; que Boileau pouvoit de même faire parler les Muſes & Apollon ; & que ni l'un ni l'autre n'ayant usé de la liberté qu'ils avoient à cet égard, c'eſt une preuve que le Poëme *didactique* n'a pas beſoin de ce premier genre de fiction pour être caractériſé *Poëme*; que quant aux fictions de ſtyle, elles lui ſont eſſencielles, & que les deux grands auteurs ſur leſquels il s'appuie, en ont répandu une infinité dans leurs ouvrages. D'où il conclut que les Poëmes *didactiques* n'en méritent pas moins le nom de *Poëmes* ; & leurs auteurs, celui de *Poëtes*. (*L'abbé* Mallet.)

Il y a une façon plus naturelle de décider cette queſtion : c'eſt de nier abſolument que la fiction ſoit eſſencielle à la Poéſie. La Poéſie eſt l'art de peindre à l'eſprit. Ou la Poéſie peint les objets ſenſibles, ou elle peint l'ame elle-même, ou elle peint les idées abſtraites qu'elle revêt de forme & de couleur. Ce dernier cas eſt le ſeul où la Poéſie ſoit obligée de feindre ; dans les deux autres, elle ne fait qu'imiter. Ce principe inconteſtable une fois établi, tout diſcours en vers qui peint mérite le nom de Poëme. Or le Poëme *didactique* n'eſt qu'un tiſſu de tableaux d'après nature, lorſqu'il remplit ſa deſtination. La froideur eſt le vice radical de ce genre ; il n'eſt ſurtout rien de plus inſoutenable qu'un ſujet ſublime en lui-même *didactiquement* traité, par un verſificateur foible & lâche, qui glace tout ce qu'il touche, qui met de l'eſprit où il faut du génie, & qui raiſonne au lieu de ſentir.

(¶ La première règle du Poëme *didactique* eſt de lui donner un fond ſolide & intéreſſant.

C'eſt une choſe déplorable de voir dans le Poëme de Lucrèce ſur la nature, dans l'Eſſai ſur l'homme de Pope, tant & de ſi belle Poéſie employée à développer le mauvais ſyſtême d'Épicure & l'optimiſme de Léibnits. Mais heureuſement l'un & l'autre poëte a un mérite indépendant de la chimère du philoſophe : l'un, d'avoir combattu la ſuperſtition ; l'autre, d'avoir ſondé le cœur humain ; & d'avoir ainſi tous les deux conſacré en beaux vers des vérités du premier ordre.

Virgile, plus modeſte dans le choix de ſon ſujet, ſemble n'avoir voulu qu'inſtruire le cultivateur ; mais il l'a honoré, & il a élevé à l'Agriculture le plus beau monument que le premier des arts agréables pût élever au premier des arts néceſſaires.

Deux mille ans après Virgile un poëte philoſophe a voulu inſpirer l'amour de la campagne aux triſtes habitants des villes, réconcilier avec la nature l'homme livré aux goûts fantaſtiques du luxe & de la vanité. Il falloit un ſage pour former ce deſſein, un poëte pour le remplir ; & il eſt rare que dans le même homme ſe rencontre un pareil accord. C'eſt cet accord qui aſſûre au Poëme des *Saiſons* une réputation durable.

Quoique de tous les arts celui dont les préceptes ſont le plus naturellement ſuſceptibles des ornements de la Poéſie, ce ſoit la Poéſie elle-même, Horace n'y a mis cependant qu'une raiſon ſaine & ſolide. En traçant aux Piſons les règles de ſon art, il a pris le ſtyle des lois, un ſtyle ſimple, clair, & précis. Lui qui a monté dans les Odes le ton de la couleur juſqu'au plus haut degré, ſemble n'avoir voulu répandre dans l'Art poétique qu'une lumière pure. Des idées élémentaires, ſouvent neuves, toujours fécondes, font la richeſſe de ce bel ouvrage. Jamais poëte n'a renfermé tant de ſens en ſi peu de mots. Auſſi tant que la Poéſie aura du charme pour les hommes, ce code abrégé de ſes lois leur ſera précieux, & devra ſa durée à ſa ſolidité.

Mais après ce mérite, il en eſt un que les poëtes,

au moins les poètes modernes, ne doivent jamais négliger.

Nos langues n'ont pas l'harmonie & la précision des langues anciennes. Notre Poésie n'est presque plus de la Poésie lorsqu'elle manque de coloris. Horace a dédaigné d'en mettre dans un sujet qui avoit lui-même sa couleur, & dont la théorie ne pouvoit être aride. Mais Despréaux, à qui Horace & Aristote n'avoient guère laissé de nouvelles choses à dire, & qui dans l'Art poétique ne nous a pas donné une idée qui soit de lui, le judicieux Despréaux a senti que la précision, la justesse, l'industrieux méchanisme du vers, ne lui suffiroient pas pour faire lire avec intérêt des préceptes déja connus : il y a mêlé tout ce que la Poésie de détail a d'agrément & d'élégance. Il a suivi Horace & imité Virgile, en homme de goût qu'il étoit, & en artiste ingénieux. C'est, je crois, la méthode que doivent observer tous nos poètes *didactiques;* & moins leur sujet aura d'importance & d'intérêt, plus il aura besoin des charmes de l'expression & des ornements accessoires.

Parmi ces ornements, les épisodes sont les plus connus; & lorsqu'ils sont intéressants & naturellement placés, ils délassent agréablement le lecteur de la longueur des préceptes. Mais rares, ils se font attendre; fréquents, ils interrompent trop souvent l'attention. La véritable source des beautés poétiques devroit être le sujet même; & à cet égard, c'est, par exemple, un heureux sujet de Poème *didactique*, que celui de l'Essai sur la manière de traduire en vers, par le comte de Roscommon. L'Art d'orner la nature dans les jardins, qu'enseigne l'un de nos poètes, présente aussi une richesse variée & inépuisable; mais dans ce nouveau Poème, qui ne paroît point encore, on trouvera, ainsi que dans le Poème des saisons, d'autres moyens d'animer, d'attendrir, de varier, de rendre intéressante la Poésie *didactique*.

On a souvent parlé du coloris de la Poésie, on n'a presque jamais parlé de ses mouvements; & c'est-là cependant le secret de la rendre affectueuse & pathétique. Le coloris ne plaît qu'à l'imagination, le mouvement de l'ame affecte l'ame : un souvenir que l'objet réveille, une réflexion qu'il amène, un moment de mélancolie où il plonge l'ame du poète, un regret, un désir, un mouvement de joie, d'attendrissement ou de pitié, un élan d'enthousiasme ou d'indignation; en un mot, tous les sentiments que peut inspirer la nature, que peut déployer l'Éloquence, ménagés, placés avec goût, sans que l'art semble s'en mêler, animeront le Poème *didactique*, si le sujet en est intéressant pour l'homme, s'il le touche de près & peut avoir sur lui une sérieuse influence. Tel seroit, par exemple, le sujet du Commerce ou de la Navigation : car il seroit à souhaiter que les principes des arts d'une grande importance fussent tous rédigés en vers. C'est ainsi qu'à la naissance des Lettres, toutes les vérités utiles furent consignées dans la mémoire des hommes : le Poème *didactique* fut la première leçon écrite, la première école des mœurs, le premier registre des lois. Le ramener à son utilité, à sa dignité primitive, devroit être l'objet de l'émulation des poètes d'un siècle de lumière.

Aux divers mouvements de l'ame doivent répondre les mouvements de l'Élocution poétique : ceux-ci se varient, non seulement au gré du sentiment, mais de l'image; & le caractère des descriptions, des peintures, comme celui de l'Éloquence des passions, décidera du rhythme & de la cadence du vers. Pope en a donné la leçon. *Voyez* ÉLOQUENCE POÉTIQUE, HARMONIE.

Enfin, plus la marche du Poème *didactique* paroît unie & monotone, plus le poète doit s'appliquer à le varier dans ses formes, à l'enrichir dans ses détails, à y répandre la chaleur de la vie, & à rendre au moins élégant, rapide, & facile ce qui ne peut être animé.

Mais il me semble qu'un excès opposé à la langueur & à la sècheresse, seroit d'y employer le ton & le langage de l'Épopée, de l'Ode, ou de la Tragédie. L'Éloquence en doit être du genre tempéré, la Poésie d'un caractère noble, mais sage & modeste, au dessus de l'Épitre, au dessous du Poème inspiré. Dans le *Didactique*, le rôle du poète est celui d'un sage dont on écoute les leçons; mais la différence du style de l'Énéide & des Géorgiques fera sentir ce que je veux dire mieux que je ne puis l'exprimer. (*M.* MARMONTEL.)

DIÉRÈSE, s. f. *Figure de diction.* Ce mot est grec, & signifie *Division*: διαίρεσις, *divisio*; de διαιρέω, *divido.* La *Diérèse* est donc une figure qui se fait lorsque par une liberté autorisée par l'usage d'une langue, un poète qui a besoin d'une syllabe de plus pour faire son vers, divise sans façon en deux syllabes les lettres qui, dans le langage ordinaire, n'en font qu'une. O vous qui aspirez à l'honneur de bien scander les vers latins, dit le docte Despautère, apprenez bien ce que c'est que la *Diérèse*, cette figure, qui, d'une seule syllabe, a la vertu d'en faire deux : hé, n'est-ce pas par la puissance de cette figure qu'Horace a fait trois syllabes de *silvæ*, qui régulièrement n'est que de deux?

Aurarum & si-lu-æ metu. Hor. I. *Od.* xxiij. 4.

Nunc mare, nunc si-lu-æ
Threicio Aquilone sonant. Hor. *V. Od.* xiij. 3.

Voici les vers de Despautère :

Scandere si bene vis, tu nosce Diæresin *aptè,*
Ex unâ per quam duplex fit syllaba semper.
Sic si-lu-æ *vates lyricus trisyllabon effert.*

Plaute, dans le prologue de l'Asinaire, a fait un dissyllabe du monosyllabe, *jam.*

Hoc agite, sultis, spectatores nunc i-am.

Ce qui fait un vers ïambe trimètre.

C'est une *Diérèse* quand on trouve dans les auteurs *aula-i* pour *aulæ*, *vita-i* au lieu de *vitæ*, & dans Tibulle *dis-so-lu-enda* pour *dissolvenda.*

Au reſte il ſemble que la juriſdiction de cette figure ne s'étende que ſur l'*i* & ſur l'*u*, que les poètes latins font, à leur gré, ou voyelles ou conſonnes. Notre langue n'eſt pas ſi facile à l'égard de nos poètes, elle n'a pas pour eux plus d'indulgence que pour les proſateurs. Elle veut que nos poètes nous charment, nous enlèvent par le choix & par la vivacité des images & des figures, par la nobleſſe & l'harmonie de l'Élocution, en un mot par toutes les richeſſes de la Poéſie ; mais elle ne leur permet pas de nous transporter dans un pays où nous trouverions ſouvent des mots inconnus ou déguisés. (*M.* DU *MARSAIS.*)

(N.)DIÉRÈSE. C'eſt auſſi un ſigne orthographique, composé de deux points qui ſe placent horiſontalement ſur une voyelle, pour marquer qu'elle doit ſe prononcer ſéparément d'une autre voyelle qui l'accompagne, & avec laquelle elle feroit, ſans cela, ou une diphthongue, ou le ſigne composé d'une voix ſimple.

L'uſage général eſt de placer la *Diérèſe* ſur la ſeconde des deux voyelles que l'on veut détacher, & d'écrire *Moïſe*, *laïc*, *Saül*, pour faire prononcer *Mo-iſe*, *la-ic*, *Sa-ul*, autrement que les mots *Moine*, *laid*, *Paul.* Cependant on écrit auſſi *ïambique*, *ïonique*, *ïeuſe*, en plaçant la *Diérèſe* ſur la première voyelle, pour faire prononcer *i-ambique*, *i-onique*, *i-euſe.*

Il y a dans l'emploi de ce ſigne, bien des uſages abuſifs & même inconſéquents. Par exemple, on écrit *aïeul*, *païen* : mais on vient de voir que la *Diérèſe* détache également de la voyelle précédente ou de la ſuivante celle qu'elle couronne ; cette orthographe peut donc induire à lire *a-i-eul*, *pa-i-en* en trois ſyllabes, où *ai-eul*, *pai-en* en deux autres ſyllabes que celles qui conviennent, & qui ſont *a-ieul*, *pa-ien.* On écrit *aiguë* & *contigüe*, c'eſt contradiction ; le nom *annuité* & le participe *anuité* également ſans *Diérèſe*, c'eſt confuſion.

Je crois que, quand il faut détacher une voyelle d'une diphthongue ou vraie ou ſimplement oculaire, il faut placer la *Diérèſe* ſur la voyelle ſimple, pour ne pas faire décompoſer celles qui doivent demeurer unies ; *äieul*, *päien*, *höiau*, j'ai *ouï.* Je crois qu'il faut écrire *anuité* ſans *Diérèſe*, & avec *Diérèſe* les mots *annuïté*, *perpétuïté*, *ingénuïté*, *continuïté*, *ambiguïté*, &c. & conſéquemment *aiguë*, *ambiguë*, *contiguë*, afin qu'on n'en prononce pas la dernière ſyllabe comme dans *digue*, *fatigue*, *intrigue.* Le voilà dit, mais qui le fera ?

Les imprimeurs donnent l'épithète de *Tréma* à la voyelle qui en eſt couronnée. *Voyez* TRÉMA. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) DIFFAMATOIRE, DIFFAMANT, INFAMANT. *Synonymes.*

Le premier de ces mots ſert à marquer la nature des diſcours ou des écrits qui attaquent la réputation d'autrui. Les deux autres marquent l'effet des actions qui nuiſent à la réputation de ceux qui en ſont les auteurs : avec cette différence, que ce qui eſt *diffamant* eſt un obſtacle à la gloire, fait perdre l'eſtime, & attire le mépris des honnêtes gens ; que ce qui eſt *infamant* eſt une tache honteuſe dans la vie, fait perdre l'honneur, & attire l'averſion des gens de probité.

Plus on a d'éclat dans le Public, plus on eſt exposé aux diſcours *diffamatoires* des jaloux & des mécontents. Qui a eu la ſottiſe ou le malheur de faire quelque action *diffamante*, doit être très-attentif à ne ſe point donner des airs de vanité. Quand on a ſur ſon compte quelque choſe d'*infamant*, il faut ſe cacher entièrement aux yeux du monde.

Les libelles *diffamatoires* ſont plus propres à déshonorer ceux qui les compoſent, que ceux contre qui ils ſont faits. Rien n'eſt plus *diffamant* pour un homme, que les baſſeſſes de cœur ; & rien ne l'eſt plus pour les femmes, que les foibleſſes de galanterie pouſſées à l'excès. Il n'eſt, pour toutes ſortes de perſonnes, rien de ſi *infamant* que les châtiments ordonnés par la Juſtice publique. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) DIFFÉRENCE, DIVERSITÉ, VARIÉTÉ, BIGARRURE. *Synonymes.*

La *Différence* ſuppoſe une comparaiſon que l'eſprit fait des choſes pour en avoir des idées préciſes qui empêchent la confuſion. La *Diverſité* ſuppoſe un changement que le goût cherche dans les choſes, pour trouver une nouveauté qui le flatte & le réveille. La *Variété* ſuppoſe une pluralité de choſes non reſſemblantes que l'imagination ſaiſit, pour ſe faire des images riantes qui diſſipent l'ennui d'une trop grande uniformité. La *Bigarrure* ſuppoſe un aſſemblage mal aſſorti que le caprice forme pour ſe réjouir, ou que le mauvais goût adopte.

La *Différence* des mots doit ſervir à marquer celle des idées. Un peu de *Diverſité* dans les mets ne nuit pas à l'économie de la nutrition du corps humain. La nature a mis une *Variété* infinie dans les plus petits objets ; ſi nous ne l'appercevons pas, c'eſt la faute de nos yeux. La *Bigarrure* des couleurs & des ornements fait des habits ridicules ou de théâtre. (*L'abbé* GIRARD.)

DIFFÉRENCE, INÉGALITÉ, DISPARITÉ. *Synonymes.*

Termes relatifs à ce qui nous fait diſtinguer de la ſupériorité ou de l'infériorité entre des êtres que nous comparons.

Le terme *Différence* s'étend à tout ce qui les diſtingue ; c'eſt un genre, dont l'*Inégalité* & la *Diſparité* ſont des eſpèces. L'*Inégalité* ſemble marquer la *Différence* en quantité ; & la *Diſparité*, la *Différence* en qualité. (*M.* DIDEROT.)

(N). DIFFÉREND, DÉMÊLÉ. *Synonymes.*

Le ſujet du *Différend* eſt une choſe préciſe & déterminée ſur laquelle on ſe contrarie, l'un diſant *oui* & l'autre *non*. Le ſujet du *Démêlé* eſt une choſe moins

éclaircie, dont on n'eſt pas d'accord, & ſur laquelle on cherche à s'expliquer pour ſavoir à quoi s'en tenir.

La concurrence cauſe des *Différends* entre les particuliers. L'ambition eſt la ſource de bien des *Démêlés* entre les puiſſances. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) DIFFÉREND, DISPUTE, QUERELLE.

La concurrence des intérêts cauſe les *Différends*. La contrariété des opinions produit les *Diſputes*. L'aigreur des eſprits eſt la ſource des *Querelles*.

On vide le *Différend*. On termine la *Diſpute*. On appaiſe la *Querelle*.

L'envie & l'avidité font qu'on a quelquefois de gros *Différends* pour des bagatelles. L'entêtement, joint au défaut d'attention à la juſte valeur des termes, eſt ce qui prolonge ordinairement les *Diſputes*. Il y a dans la plupart des *Querelles* plus d'humeur que de haîne. *Voyez* DISPUTE, ALTERCATION, &c. & encore DISPUTE, DÉMÉLÉ. *Syn.* (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) DIFFICULTÉ, OBSTACLE, EMPÊCHEMENT. *Synonymes.*

La *Difficulté* embarraſſe; elle ſe trouve ſurtout dans les affaires & en ſuſpend la déciſion. L'*Obſtacle* arrête; il ſe rencontre proprement ſur nos pas, & barre nos démarches. L'*Empêchement* réſiſte; il ſemble mis exprès pour s'oppoſer à l'exécution de nos volontés.

On dit, lever la *Difficulté*; ſurmonter l'*Obſtacle*; ôter ou vaincre l'*Empêchement*.

Le mot de *Difficulté* me paroît exprimer quelque choſe qui naît de la nature & des propres circonſtances de ce dont il s'agit. Celui d'*Obſtacle* ſemble dire quelque choſe qui vient d'une cauſe étrangère. Celui d'*Empêchement* fait entendre quelque choſe qui dépend d'une loi ou d'une force ſupérieure.

La diſpoſition des eſprits fait ſouvent naître dans les traités plus de *Difficultés*, que la matière même ſur laquelle il eſt queſtion de ſtatuer. L'Éloquence de Démoſthène fut le plus grand *Obſtacle* que Philippe de Macédoine trouva dans ſes routes politiques, & qu'il ne put jamais ſurmonter que par la force des armes. La proche parenté eſt un *Empêchement* au mariage, que les lois ont mis & que les lois peuvent ôter. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) DIFFORMITÉ, LAIDEUR. *Synonymes.*

Ces deux mots ſont ſynonymes en ce qu'ils ſont également oppoſés à l'idée de la beauté, quand on les applique à la figure humaine.

La *Difformité* eſt un défaut remarquable dans les proportions; & la *Laideur*, un défaut dans les couleurs ou dans la ſuperficie du viſage.

» Il n'eſt pas indifférent à l'ame, dit Cicéron, d'être » dans un corps diſpoſé & organiſé de telle ou telle » façon. « Sur quoi Montagne s'exprime ainſi : » Cettuy-cy parle d'une *Laideur* deſnaturée & *Difformité* de membres : mais nous appelons *Laideur* auſſi, » une meſſevenance au premier regard, qui loge principallement au viſage, & nous deſgoûte par le teint, » une tache, une rude contenance, par quelque » cauſe ſouvent inexplicable, des membres pourtant bien ordonnés & entiers.... Cette *Laideur* » ſuperficielle, qui eſt toutesfois la plus impérieuſe, » eſt de moindre préjudice à l'eſtat de l'eſprit; & a » peu de certitude en l'opinion des hommes. L'autre, » qui d'un plus propre nom s'appelle *Difformité*, » plus ſubſtantielle, porte plus volontiers coup juſques au dedans. Non pas tout ſoulier de cuir bien » liſſé, mais tout ſoulier bien formé, montre l'intérieure forme du pied : comme Socrate diſoit de ſa » *Laideur*, qu'elle en accuſoit juſtement autant en » ſon ame, s'il ne l'euſt corrigée par inſtitution. » (*Eſſais*. Liv. III. Ch. *xij*.)

J'ajoûterai que *Difformité* ſe dit de tout défaut dans les proportions convenables à chaque choſe; aux bâtiments, aux formes des places, des jardins, aux tableaux, au ſtyle, &c. mais *Laideur* ne ſe dit guère que des hommes ou des meubles.

Dans le moral on dit l'un & l'autre, mais avec quelque égard aux différences du ſens phyſique. Ainſi, l'on dit, la *Difformité*, & non la *Laideur* du vice; parce que les habitudes vicieuſes détruiſent la proportion qui doit être entre nos inclinations & les principes moraux : mais on dit la *Laideur*, plus tôt que la *Difformité* du péché; parce que les péchés ne ſont que des taches dans notre ame, qu'elles ne ſuppoſent pas une dépravation auſſi ſubſtancielle que les vices, & qu'elles peuvent s'effacer par la pénitence. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) DIFFUS, adj. *Belles-Lettres.* Ce mot exprime un défaut du ſtyle, & le défaut contraire à la préciſion. *Prolixe* eſt le contraire de *Preſſé*, *Lâche* eſt le contraire de *Ferme*, *Diffus* eſt le contraire de *Plein* & de *Précis*, & non pas de *Concis*, qui eſt le contraire de *Périodique*. Le ſtyle de Cicéron eſt *périodique*, & n'eſt pas *diffus*. Celui de Démoſthène a les mêmes dèvelopements, quand la penſée le demande. Mais dans les moments où l'énergie, la chaleur, la foule des idées qui ſe ſuccèdent rapidement ſans ſe lier, exigent le ſtyle *concis*, l'orateur latin ſait le prendre auſſi bien que l'orateur grec; ſouvent même il rompt à deſſein la chaîne du diſcours, afin d'en varier la marche : car une longue ſuite de périodes, nous dit-il lui-même, auroit trop d'uniformité, comme une accumulation de petites phraſes coupées feroit un ſtyle ſec & haché, ſemblable, ſi j'oſe le dire, au langage d'un aſthmatique. Ainſi, le ſtyle *périodique* & le ſtyle *concis* forment enſemble un heureux mélange. Mais le ſtyle *diffus* eſt partout un défaut.

Le ſtyle *périodique* eſt *diffus*, lorſque pour remplir le cercle de la période, ou pour en égaliſer les membres, on y fait entrer des circonlocutions, des épithètes, des incidentes ſuperflues. Mais lorſque chaque membre de la période eſt une partie eſſencielle de la penſée, rendue avec préciſion, & que les mots n'y occupent que le moins d'eſpace qu'il eſt poſſible; ce ſtyle, quoique dèvelopé, comme

celui de Cicéron, n'eſt rien moins qu'un ſtyle *diffus*.

Le propre de celui-ci eſt de délayer la penſée dans une foule de paroles, de l'affoiblir en l'étendant, de l'embarraſſer dans un amas d'idées acceſſoires & inutiles, de l'obſcurcir, de la brouiller, ſoit en éloignant les rapports, ſoit en les rendant équivoques. Ainſi, la lenteur, la foibleſſe, & ſouvent l'ambiguïté, l'obſcurité, ſont les vices attachés au ſtyle *diffus*. Dans la diſcuſſion & l'analyſe, le ſtyle *diffus*, au lieu d'éclaircir les idées, y répand de nouveaux nuages: *In re naturaliter obſcurâ, qui, in exponendo, plura quam neceſſe eſt ſuperfundit, addit tenebras, non adimit denſitatem.*

Le ſtyle *diffus* eſt toujours lâche; mais le ſtyle eſt lâche ſans être *diffus*, s'il manque de nerf & de reſſort. C'eſt le défaut que Brutus reprochoit à l'Éloquence de Cicéron; & Cicéron de ſon côté reprochoit à celle de Brutus d'avoir plus de douceur & d'élégance que de force. De celle-ci il ne nous reſte rien; mais pour celle de Cicéron, nous ſommes en état de voir ſi dans les Verrines, les Catilinaires, les Philippiques, ſi dans les Plaidoyers pour Milon & pour Ligarius, elle manquoit de véhémence & d'énergie; & ſi, pour être élégant & harmonieux dans ſon ſtyle, il en avoit moins de vigueur.

Dans les moments où l'Éloquence eſt tempérée dans ſes mouvements, & ne fait que dèveloper le ſentiment & la penſée, Cicéron paroît s'occuper de l'arrondiſſement de ſes périodes & de l'harmonie de leur déſinence; mais dans les moments où ſa douleur, où ſon indignation éclate, lorſqu'il preſſe l'accuſateur de Ligarius, lorſqu'il expoſe les violences & les rapines de Verrès, lorſqu'il accumule les crimes, les attentats de Clodius, qu'il dénonce Catilina, qu'il accable Piſon, qu'il demande qu'Antoine ſoit déclaré l'ennemi public, a-t-il ces *eſſe videatur* qu'on lui reproche dans les écoles? penſe-t-il à être élégant? Pour donner, comme lui, à l'Élocution oratoire de l'ampleur & de la majeſté, il faut, comme lui, être plein de hautes penſées, de ſentiments èlevés ou profonds. Le ſtyle n'eſt vide & *diffus*, que lorſque la ſolidité manque au volume & que l'ampleur eſt dans les mots. Ce n'eſt donc pas le ſtyle de Cicéron que l'on doit appeler *diffus*, mais bien le ſtyle de ſes imitateurs, qui, parmi nous, & plus encore en Italie, n'ayant pas ſon génie & ſon ame, la riche abondance de ſes idées, la plénitude de ſon ſavoir, & cette ſenſibilité plus féconde que ſon imagination même, ont voulu ſe donner le faſte de ſon Éloquence.

Le ſtyle *prolixe* approche du *diffus*; mais ce n'eſt pourtant pas le même: car tandis que le *diffus* s'étend, comme en ſuperficie, ſur des idées acceſſoires & ſuperflues; le *prolixe* ne fait que ſe trainer peſamment en longueur, par des milieux qu'il eût fallu franchir, d'induction en induction, de conſéquence en conſéquence, & fatigue notre penſée en l'aſſujettiſſant à une pénible lenteur. Le ſtyle de nos procureurs eſt *prolixe*; celui de nos avocats eſt *diffus*. Le ſtyle des mauvais traducteurs eſt *diffus*; celui de preſque tous les commentateurs eſt *prolixe*. (*M. Marmontel.*)

(N.) DIGAMMA, ſ. m. Double Gamma. On a donné anciennement ce nom à la lettre F, qui paroit en effet compoſée de deux *Gamma* placés verticalement l'un ſur l'autre. *Voyez* F. (*M. Beauzée.*)

DI JAMBE *ou* DOUBLE IAMBE, ſ. m. *Belles-Lettres.* Dans la Poéſie latine, c'eſt une meſure ou pied de vers, compoſé de deux *ïambes* ou de quatre ſyllabes, dont la première & la troiſième ſont brèves, la ſeconde & la quatrième longues, comme dans ce mot *ămēnĭtās*. (*L'abbé Mallet.*)

(N.) DILIGENT, EXPÉDITIF, PROMPT. *Syn.*

Lorſqu'on eſt *diligent*, on ne perd point de temps, & l'on eſt aſſidu à l'ouvrage. Lorſqu'on eſt *expéditif*, on ne remet pas à un autre temps l'ouvrage qui ſe préſente, & on le finit tout de ſuite. Lorſqu'on eſt *prompt*, on travaille avec activité, & l'on avance l'ouvrage. La pareſſe, les délais, & la lenteur, ſont les trois défauts oppoſés à ces trois qualités.

L'homme *diligent* n'a pas de peine à ſe mettre au travail; l'homme *expéditif* ne le quitte point; & l'homme *prompt* en vient bientôt à bout.

Il faut être *diligent* dans les ſoins qu'on doit prendre; *expéditif* dans les affaires qu'on doit terminer; & *prompt* dans les ordres qu'on doit exécuter. *Voyez* Promptitude, Célérité, Vitesse, Diligence. (*L'abbé Girard.*)

(N.) DIMÈTRE, adj. Terme de Poéſie grèque & latine: de δὶς (*bis*, deux fois) & μέτρον (*menſura*, meſure.) Il ſemble qu'on auroit dû caractériſer par ce mot les vers de deux pieds, comme on a appelé *Hexamètres* les vers de ſix pieds: cependant on déſigne ordinairement par là les vers ïambiques de quatre pieds. La rapidité de la marche du vers purement ïambique a fait ſans doute qu'on y a pris deux pieds pour une meſure, comme dans celui-ci d'Horace (V. *Od.* ij. 50.)

| *Măgīs-* | *vĕ rhōm-* | *bŭs, aūt* | *ſcărī.* |

Enſuite quoiqu'on ait introduit dans ce vers le Tribraque, le Spondée, le Dactyle, ou l'Anapeſte, à la place de l'ïambe, on a continué d'appeler *Dimètres* tous les vers ïambiques de quatre pieds. (*M. Beauzée.*)

DIMINUTIF, IVE, adj. *terme de Grammaire*, qui ſe prend ſouvent ſubſtantivement. On le dit d'un mot qui ſignifie une choſe plus petite que celle qui eſt déſignée par le primitif: par exemple, *maiſonette* eſt le *Diminutif* de *maiſon*; *monticule* l'eſt de *mont* ou *montagne*; *globule* eſt le *Diminutif* de *globe*: ce ſont là des *Diminutifs* phyſiques. Tels ſont encore *perdreau* de *perdrix*, *faiſandeau* de *faiſan*, *poulet* & *poulette* de *poule*, &c. Mais outre ces *Diminutifs*

physiques, il y a encore des *Diminutifs* de compassion, de tendresse, d'amitié, en un mot de sentiment. Nous sommes touchés d'une sorte de sentiment tendre à la vûe des petits des animaux, & par une suite de ce sentiment, nous leur donnons des noms qui sont autant de *Diminutifs*; c'est une espèce d'interjection qui marque notre tendresse pour eux. C'est à l'occasion de ces sentiments tendres, que nos poètes ont fait autrefois tant de *Diminutifs*; *rossignolet*, *tendrelet*, *agnelet*, *herbette*, *fleurette*, *grassette*, *Janette*, &c.

Viens, ma Bergère, sur l'herbette;
Viens, ma Bergère, viens seulette:
Nous n'aurons que nos brebiettes
Pour témoins de nos amourettes.

Boursaut.

Les italiens & les espagnols sont plus riches que nous en *Diminutifs*; il semble que la langue françoise n'aime point à être riche en babioles & en colifichets, dit le P. Bouhours. On ne se sert plus aujourdhui de ces mots qui ont la terminaison de *Diminutifs*, comme *hommelet*, *rossignolet*, *montagnette*, *campagnette*, *tendrelet*, *doucelet*, *nympheleite*, *larmelette*, &c. » Ronsard, dit le P. Bouhours, *Remarques*, *tom. I. p.* 199. la Noue, » auteur du Dictionnaire des Rimes, & mademoiselle » de Gournai, n'ont rien négligé en leur temps » pour introduire ces termes dans notre langue. » Ronsard en a parsemé ses vers, la Noue en a » rempli son Dictionnaire, mademoiselle de Gournai » en a fait un recueil dans ses avis, & elle s'en » déclare hautement la protectrice: cependant notre » langue n'a point reçu ces *Diminutifs*; ou si elle » les reçut en ce temps-là, elle s'en défit aussi tôt. » Dès le temps de Montagne on s'èleva contre tous » ces mots si mignons, favoris de sa fille d'alliance: » elle eut beau entreprendre leur défense & crier » au meurtre de toute sa force, avec tout cela la » pauvre demoiselle eut le déplaisir de voir ses » chers *Diminutifs* bannis peu à peu; & si elle » vivoit encore, je crois, poursuit le P. Bouhours, » qu'elle mourroit de chagrin de les voir exterminés entièrement ».

Les italiens & les espagnols font encore d'autres *Diminutifs* des premiers *Diminutifs*; par exemple, de *bambino*, un petit enfant, ils ont fait *bambinello*, *bamboccio*, *bambocciolo*, &c. C'est ainsi, qu'en latin de *homo* on a fait *homuncio*, & d'*homuncio*, *homunculus*, & encore *homulus*. Ces trois mots sont dans Cicéron. Le P. Bouhours dit que ce sont des pygmées qui multiplient, & qui font des enfants encore plus petits qu'eux. (*M.* DU *MARSAIS.*)

(N.) DIMINUTION, s. f. C'est le nom que donnent quelques rhéteurs à la figure de pensée par fiction, que les gens de l'art appellent *Litote*. *Voyez* ce mot. (*M.* BEAUZÉE.)

DIPHTHONGUE, s. f. *terme de Grammaire*. Ce mot par lui-même est adjectif de *syllabe*; mais dans l'usage, on le prend substantivement. *A* est une syllabe monophthongue, μονόφθογγος, c'est à dire, une syllabe énoncée par un son unique ou simple; au lieu que la syllabe *au*, prononcée à la latine *a-ou*, & comme on la prononce encore en Italie, *&c.* & même dans nos provinces méridionales, *au*, dis-je, ou plus tôt *a-ou*, c'est une *Diphthongue*, c'est à dire, une syllabe qui fait entendre le son de deux voyelles par une même émission de voix, modifiée par le concours des mouvements simultanés des organes de la parole. R R. δίς, *bis*, & φθογγος, *sonus.*

L'essence de la *Diphthongue* consiste donc en deux points.

1°. Qu'il n'y ait pas, du moins sensiblement, deux mouvements successifs dans les organes de la parole.

2°. Que l'oreille sente distinctement les deux voyelles par la même émission de voix: *Dieu*, j'entends l'*i* & la voyelle *eu*, & ces deux sons se trouvent réunis en une seule syllabe, & énoncés en un seul temps. Cette réunion, qui est l'effet d'une seule émission de voix, fait la *Diphthongue*. C'est l'oreille qui est juge de la *Diphthongue*; on a beau écrire deux, ou trois, ou quatre voyelles de suite, si l'oreille n'entend qu'un son, il n'y a point de *Diphthongue*: ainsi *au*, *ai*, *oient*, &c. prononcés à la françoise *ô*, *è*, *é*, ne sont point *Diphthongues*. Le premier est prononcé comme un *o* long, *aumône*, *au-ne*: les partisans même de l'ancienne orthographe l'écrivent par *o* en plusieurs mots, malgré l'étymologie; or, de *aurum*, o-reille, de *auris*: & à l'égard de *ai*, *oit*, *aient*; on les prononce comme un *è*, qui le plus souvent est ouvert, *palais* comme *succès*, ils *av-oien-t*, ils *avé*, &c.

Cette différence entre l'orthographe & la prononciation, a donné lieu à nos grammairiens de diviser les *Diphthongues* en vraies ou propres, & en fausses ou impropres. Ils appellent aussi les premières, *Diphthongues de l'oreille*, & les autres, *Diphthongues aux yeux*: ainsi, l'*æ* & l'*œ*, qui ne se prononcent plus aujourdhui que comme un *e*, ne sont *Diphthongues* qu'aux yeux; c'est improprement qu'on les appelle *Diphthongues*.

Nos voyelles sont *a*, *é*, *è*, *ê*, *i*, *o*, *u*, *eu*, *e* muet, *ou*. Nous avons encore nos voyelles nasales, *an*, *en*, *in*, *on*, *un*: c'est la combinaison ou l'union de deux de ces voyelles en une seule syllabe, en un seul temps, qui fait la *Diphthongue*.

Les grecs nomment *prépositive* la première voyelle de la *Diphthongue*, & *postpositive* la seconde: ce n'est que sur celle ci que l'on peut faire une tenue, comme nous l'avons remarqué au *mot* CONSONNE.

Il seroit à souhaiter que nos grammairiens fussent d'accord entre eux sur le nombre de nos *Diphthongues*; mais nous n'en sommes pas encore à ce point-là. Nous avons une Grammaire qui commence la liste des *Diphthongues* par *eo*, dont elle donne pour

exemple *Géographie*, *Théologie* : cependant il me semble que ces mots sont de cinq syllabes, *Gé-o-gra-phi-e*, *Thé-o-lo-gi-e*. Nos grammairiens & nos dictionnaires me paroissent avoir manqué de justesse & d'exactitude au sujet des *Diphthongues*. Mais sans me croire plus infaillible, voici celles que j'ai remarquées, en suivant l'ordre des voyelles ; les unes se trouvent en plusieurs mots, & les autres seulement en quelques-uns.

Ai, tel qu'on l'entend dans l'interjection de douleur ou d'exclamation *ai*, *ai*, *ai*, & quand l'*a* entre en composition dans la même syllabe avec le mouillé fort, comme dans *m-ail*, *b-ail*, *de l'ail*, *ati-r-ail* ; *évan-t ail* ; *por-t-ail*, &c. ou qu'il est suivi du mouillé foible, la ville de *Bl-aye* en Guyenne, les îles *Lu-c-ayes* en Amérique.

Cette *Diphthongue ai* est fort en usage dans nos provinces d'au delà de la Loire. Tous les mots qu'on écrit en françois par *ai*, comme *faire*, *nécessaire*, *jamais*, *plaire*, *palais*, &c. y sont prononcés par *a-i Diphthongue* : on entend l'*a* & l'*i*. Telle étoit la prononciation de nos pères, & c'est ainsi qu'on prononce cette *Diphthongue* en grec, μοῦσαι, τιμαὶ ; telle est aussi la prononciation des italiens, des espagnols, *&c.* Ce qui fait bien voir avec combien peu de raison quelques personnes s'obstinent à vouloir introduire cette *Diphthongue* oculaire à la place de la *Diphthongue* oculaire *oi* dans les mots *françois*, *croire*, &c. comme si *ai* étoit plus propre que *oi* à représenter le son de l'*é*. Si vous avez à réformer *oi* dans les mots où il se prononce *é*, mettez *é* : autrement, c'est réformer un abus par un plus grand, & c'est pécher contre l'Analogie. Si l'on écrit *françois*, *j'avois*, c'est que nos pères prononçoient *françois*, *j'avois* ; mais on n'a jamais prononcé *françois* en faisant entendre l'*a* & l'*i*. En un mot, si l'on vouloit une réforme, il falloit plus tôt la tirer de *procès*, *succès*, *très*, *auprès*, *dès*, &c. que de se régler sur *palais*, & sur un petit nombre de mots pareils qu'on écrit par *ai*, par la raison de l'étymologie *palatium*, & parce que telle étoit la prononciation de nos pères ; prononciation qui se conserve encore, non seulement dans les autres langues vulgaires, mais même dans quelques-unes de nos provinces.

Il n'y a pas long temps que l'on écrivoit *nai*, *natus*, il est nai ; mais enfin la prononciation a soumis l'orthographe en ce mot, & l'on écrit *né*.

Quand les grecs changeoient *ai* en η dans la prononciation, ils écrivoient ἠαίρω, *attollo*, ἦρον, *attollebam*.

Observons en passant que les grecs ont fait usage de cette *Diphthongue ai*, au commencement, au milieu, & à la fin de plusieurs mots, tant dans les noms que dans les verbes : les latins au contraire ne s'en sont guère servis que dans l'interjection *ai*, ou dans quelques mots tirés du grec. Ovide, parlant d'Hyacinthe, dit :

Ipse suos gemitus foliis inscribit : & ai ai
Flos habet inscriptum. Ovid. *Met. liv. X. v.* 215.

Lorsque les latins changent l'*æ* en *ai*, cet *ai* n'est point *Diphthongue*, il est dissyllabe. Servius sur ce vers de Virgile :

Aulai in medio. *Æneïd. liv. III. v.* 354.

dit, aulaï *pro* aulæ, *& est* diæresis *de græcâ ratione veniens ; quorum* ai *Diphthongus resoluta*, *apud nos duas syllabas facit*. *Voyez* DIÉRÈSE.

Mais passons aux autres *Diphthongues*. J'observerai d'abord que l'*i* ne doit être écrit par *y*, que lorsqu'il est le signe du mouillé foible.

Eau. *Fléau*, ce mot est de deux syllabes.

Etre l'effroi du monde & le fléau de Dieu.
Corneille.

A l'égard de *seau*, *eau*, communément ces trois lettres *eau* se prononcent comme un *o* fort long, & alors leur ensemble n'est qu'une *Diphthongue* oculaire ou une sorte de *demi-Diphthongue* dont la prononciation doit être remarquée : car il y a bien de la différence dans la prononciation entre un *seau* à puiser de l'eau & un *sot*, entre de l'*eau* & un *os*, entre la *peau* & le *Pô* rivière ou *Pau* ville. M. l'abbé Regnier, *Gramm. pag.* 70, dit que l'*é* qui est joint à *au* dans cette *Diphthongue*, se prononce comme un *é* féminin, & d'une manière presque imperceptible.

Ei, comme en grec τείνω, *tendo* : nous ne prononçons guère cette *Diphthongue* que dans des mots étrangers, *bei* ou *bey*, *dei* ou *dey* ; le *dey de Tunis* ; ou avec le *n* nasal, comme dans *teindre*, *Rheims*, ville.

Selon quelques grammairiens on entend en ces mots un *i* très-foible, ou un son particulier qui tient de l'*e* & de l'*i*. Il en est de même devant le son mouillé dans les mots *so-l-eil*, *con-s-eil*, *som-eil*, &c.

Mais selon d'autres il n'y a en ces derniers que l'*e* suivi du son mouillé ; le *v ie-il-homme*, *con-s-e-il*, *som-e-il*, &c. & de même avec les voyelles *a*, *ou*, *eu*. Ainsi, selon ces grammairiens, dans *œil* qu'on prononce *euil*, il n'y a que *eu* suivi du son mouillé, ce qui me paroît plus exact. Comme dans la prononciation du son mouillé, les organes commencent d'abord par être disposés comme si l'on alloit prononcer *i*, il semble qu'il y ait un *i* ; mais on n'entend que le son mouillé, qui dans le mouillé fort est une consonne : mais à l'égard du mouillé foible, c'est un son mitoyen qui me paroît tenir de la voyelle & de la consonne : *moi-yen*, *pa-yen* ; en ces mots, *yen* est un son bien différent de celui qu'on entend dans *bien*, *mien*, *tien*.

Ia, *d-ia-cre*, *d-ia-mant*, surtout dans le discours ordinaire : *fiacre* ; les *Pl-éia-des*, de la *v-ian-de*, *négo-c-ian-t*, *inconvé-n-ien-t*.

Ié. *P ié* ou *p-ied*, les *p-ié-ds*, *ami-t-ié*, *pi-t-ié*, *pre-m ier*, *der-n-ier*, *mé-t-ie-r*.

Iè ouvert. Une *v-iè-le* instrument, *vol-iè-re*, *Gu-iè-ne* province de France, *V-iè-ne* ville, ou verbe,

verbe, *veniat*, *n-iai-s*, *b-iai-s* ; on prononce *niès*, *biès*, *f-iè-r*, un *t-iè-rs* ; le *c-ie-l*, *Ga-br-ie-l*, *ef-fen-c-ie-l*, du *m-ie-l*, *f-ie-l*.

Ien, où *l'i* n'eſt point un mouillé foible, *b-ien*, *m-ien*, *t-ien*, *f-ien*, *en-tre-t-ien*, *ch-ien*, *comé-d-ien*, *In-d-ien*, *gar-d-ien*, *pra-ti-c-ien* ; l'*i* & la voyelle naſale *en* ſont la *Diphthongue*.

Ieu ; *D-ieu*, *l-ieu-x*, les *c-ieu-x*, *m-ieu-x*.

Io ; *f-io-le*, *capr-io-le*, *car-io-le*, *v-io-le*, ſurtout en proſe.

Ion ; *p-ion*, que nous *ai-m-ion-s*, *di-f-ion-s*, &c. *ac-t-ion*, *occa-f-ion* : *ion* eſt ſouvent de deux ſyllabes en vers.

Iou ; cette *Diphthongue* n'eſt d'uſage que dans nos provinces méridionales, ou bien en des mots qui viennent de là ; *Mon-teſ-qu-iou*, *Ch-iou-r-me*, *O-l-iou-les* ville de Provence ; *la Ciotat*, en Provence on dit *la C-iou-tat*.

Ya, yan, ye *e* muet, yé, &c. l'*i* ou l'*y* a ſouvent devant les voyelles un ſon mouillé foible, c'eſt à dire, un ſon exprimé par un mouvement moins fort que celui qui fait entendre le ſon mouillé dans *Verſailles*, *paille* ; mais le peuple de Paris qui prononce *Verſa-ye*, *pa-ye*, fait entendre un mouillé foible ; on l'écrit par *y*. Ce ſon eſt l'effet du mouvement affoibli qui produit le mouillé fort ; ce qui fait une prononciation particulière différente de celle qu'on entend dans *mien*, *tien*, où il n'y a point de ſon mouillé, comme nous l'avons déjà obſervé.

Ainſi, je crois pouvoir mettre au rang des *Diphthongues* les ſons compoſés qui réſultent d'une voyelle jointe au mouillé foible ; *a-yan-t*, *vo-yan-t*, *pa-yen*, *pai-yan-t*, je *pai-ye*, *em-plo-ye-r*, *do-yen*, afin que vous *ſo-ye-ʒ*, *dé-lai-ye-r*, *bro-ye-r*.

Oi. La prononciation naturelle de cette *Diphthongue* eſt celle que l'on ſuit en grec, λόγοι ; on entend l'*o* & l'*i*. C'eſt ainſi qu'on prononce communément *voi-ye-le*, *voi-ye-r*, *moi-yen*, *loi-yal*, *roi-yaume* : on écrit communément *voyelle*, *voyer*, *moyen*, *loyal*, *royaume*. On prononce encore ainſi pluſieurs mots dans les provinces d'au dela de la Loire ; on dit *Sa-v-oi-e*, en faiſant entendre l'*o* & *l'i*. On dit à Paris *Sa-v-o-ya-rd* ; *ya* eſt la *Diphthongue*.

Les autres manières de prononcer la *Diphthongue oi* ne peuvent pas ſe faire entendre exactement par écrit : cependant ce que nous allons obſerver ne ſera pas inutile à ceux qui ont les organes aſſez délicats & aſſez ſouples, pour écouter & pour imiter les perſonnes qui ont eu l'avantage d'avoir été élevées dans la capitale, & d'y avoir reçu une éducation perfectionnée par le commerce des perſonnes qui ont l'eſprit cultivé.

Il y a des mots où *oi* eſt aujourdhui preſque toujours changé en *oe*, d'autres où *oi* ſe change en *ou*, & d'autres enfin en *oua* : mais il ne faut pas perdre de vûe que, hors les mots où l'on entend l'*o* & l'*i*, comme en grec λόγοι, il n'eſt pas poſſible de repréſenter bien exactement par écrit les différentes prononciations de cette *Diphthongue*.

Oi prononcé par *oe* où l'*e* a un ſon ouvert qui approche de l'*a* ; *f-oi*, *l-oi*, *fr-oi-d*, *t-oi-t*, *m-oi*, à *f-oi-ſon*, *qu-oi*, *c-oi-ffe*, *oi-ſeau*, *j-oi-e*, *d-oi-ge* (digitus), *d-oi-t* (debet), *ab-oi-s*, *t-oi-le*, &c.

Oi prononcé par *oa* ; *m-oi-s*, *p-oi-s*, *n-oi-x*, *tr-oi-s*, la ville de *Tr-oi-e*, &c. prononcez, *m-oa*, *p-oa*, &c.

Oi prononcé par *oua* ; *b-oi-s* (lignum), prononcez *b-ou-a*.

Oin : *f-oin*, *l-oin*, *be-f-oin*, *f-oin*, *j-oin-dre*, *m-oin-s*, on doit plus tôt prononcer en ces mots une ſorte d'*e* naſal après l'*o*, que de prononcer *ouin* ; ainſi, prononcez *ſoein* plus tôt que *ſouin*.

Il faut toujours ſe reſſouvenir que nous n'avons pas de ſignes pour repréſenter exactement ces ſortes de ſons.

Oua écrit par *ua* ; *éq-ua-teur*, *éq-ua-tion*, *aq-ua-tique*, *quin-q-ua-géſime* ; prononcez *é-q-oua-teur*, *é-q-oua-tion*, *a-q-oua-tique*, *quin-q-ua-géſime*.

Oe : *p-oè-te*, *p-oè-me* ; ces mots ſont plus ordinairement de trois ſyllabes en vers ; mais dans la liberté de la converſation on prononce *poè* comme *Diphthongue*.

Ouan : *Ec-ouan*, *R-ouan*, villes, *Diphthongues* en proſe.

Oue : *oue-ſt*, *ſud-oue ſt*.

Oui : *b-oui-s*, *l-oui-s*, en proſe ; ce dernier mot eſt de deux ſyllabes en vers ; *oui*, ita.

> Oui, ce ſont ces plaiſirs & ces pleurs que j'envie.
> Oui, je t'achèterai le praticien françois.
>
> *Racine.*

Ouin : *bara-g-ouin*, *ba-b-ouin*.

Ue : ſtatue *éq-ue-ſtre*, *ca-f-ue-l*, *an-ue-l*, *éc-ue le*, *r-ue-le*, *tr-ue-le*, ſurtout en proſe.

Ui : *l-ui*, *ét-ui*, *n-uit*, *br-uit*, *fr-uit*, *h-uit*, *l-ui-re*, je *f-uis*, un *f-ui-f-ſe*.

Uin : *Al-c-uin* théologien célèbre du temps de Charlemagne. *Q-uin-quagéſime*, prononcez *quin* comme en latin ; & de même *Q-uin-ti-l-ien*, le mois de *J-uin*. On entend l'*u* & l'*i* naſal.

Je ne parle point de *Caen*, *Laon*, *paon*, *Jean*, &c. parce qu'on n'entend plus aujourdhui qu'une voyelle naſale en ces mots-là, *Can*, *pan*, *Jan*, &c.

Enfin il faut obſerver qu'il y a des combinaiſons de voyelles qui ſont *Diphthongues* en proſe & dans la converſation, & que nos poètes font de deux ſyllabes.

Un de nos traducteurs a dit en vers,

> Voudrois-tu bien chanter pour moi, cher Licidas ;
> Quelque air ſi-ci-li-en? *Longepierre.*

On dit *ſi-ci-lien* en trois ſyllabes dans le diſcours ordinaire. Voici d'autres exemples.

> La foi, ce nœud ſacré, ce *li-en pré-ci-eux*. *Brébeuf.*
> Il eſt juſte, grand Roi, qu'un *meurtri-er* périſſe.
>
> *Corneille.*

Allez, vous *devri-ez* mourir de pure honte.
Molière.

Vous *perdri-ez* le temps en discours superflus.
Fontenelle.

Cette fière raison, dont on fait tant de bruit,
Contre les *passi-ons* n'est pas un sûr remède.
Déshoulières.

Non, je ne hais rien tant que les *contorsi-ons*
De tous ces grands faiseurs de *protestati-ons.*
Molière.

La plupart des mots en *ion* & *ions* sont *Diphthongues* en prose. *Voyez* les divers traités que nous avons de la versification françoise.

Au reste, qu'il y ait en notre langue plus ou moins de *Diphthongues* que je n'en ai marqué, cela est fort indifférent, pourvu qu'on les prononce bien. Il est utile, dit Quintilien, de faire ces observations; César, dit-il, Cicéron, & d'autres grands hommes, les ont faites; mais il ne faut les faire qu'en passant. *Marcus Tullius orator, artis hujus diligentissimus fuit, & in filio ut in epistolis apparet..... Non obstant hæ disciplinæ per illas euntibus, sed circa illas hærentibus.* Quint. *Inst. orat. lib. I. cap. vij. in fine.* (*M.* du Marsais.)

(N.) DIPYRRHICHE *ou* DIPYRRHIQUE. s. m. C'est, dans la Poésie grèque & latine, un pied qui comprend quatre brèves; comme *ănĭmŭlă, ădĭ mĕrĕ, rĕfĭcĭŏ.* On l'appelle *Dipyrrhique*, c'est à dire, *double pyrrhique;* parce que le *Pyrrhique* est en effet de deux brèves. *Voyez* Pyrrhiche *ou* Pyrrhique. On le nomme encore *Procéleusmatique. Voyez* ce mot.

Comme un pied doit avoir deux temps ou au moins un temps & demi, & qu'un temps est d'une longue; le *Pyrrhique* n'est, à proprement parler, qu'un demi-pied, parce que deux brèves équivalent à une longue. Le *Dipyrrhique* n'est donc qu'un pied simple, & ne doit pas être compté parmi les pieds composés; parce que les pieds composés comprennent en effet deux pieds simples. (*M.* Beauzée.)

DIRECT. *Dans l'Histoire* on dit qu'un discours est *direct*, qu'une harangue est *directe*, lorsqu'on fait parler ou haranguer les personnages eux-mêmes. Au contraire on appelle *Discours indirects*, ceux dont l'historien ne rapporte que la substance ou les principaux points, & qu'il ne fait pas prononcer expressément par ceux qui sont censés les avoir tenus. Les anciens sont pleins de ces harangues *directes*, pour la plupart imaginaires. On peut voir, par exemple, quelle Éloquence Tite-Live prête à ces premiers romains, qui jusqu'au temps de Marius s'occupoient *plus à bien faire qu'à bien dire*, comme le remarque Salluste. Les modernes sont plus réservés sur ces morceaux oratoires.

Cependant comme il ne faut pas être prodigue de ces ornements, il ne faut pas non plus en être avare. Il est des circonstances où cette espèce de fiction, sans altérer le fond de la vérité, répand dans la narration beaucoup de force & de chaleur. C'est lorsque le personnage qui prend la parole, ne dit que ce qu'il a dû naturellement penser & dire. Salluste pouvoit ne donner qu'un précis des discours de Catilina à ses conjurés : il a mieux aimé le faire parler lui-même; & cet artifice ne sert qu'à déveloper, par une peinture plus animée, le caractère & les desseins de cet homme dangereux. L'histoire n'est pas moins le tableau de l'intérieur que de l'extérieur des hommes. C'est dans leur ame qu'un écrivain philosophe cherche la source de leurs actions; & tout lecteur intelligent sent bien qu'on ne lui donne pas les discours du personnage qu'on lui présente, pour des vérités de fait aussi exactes que la marche d'une armée, ou que les articles d'un traité. Ces discours sont communément le résultat des combinaisons que l'historien a faites sur la situation, les sentiments, les intérêts de celui qu'il fait parler; & ce seroit vouloir réduire l'Histoire à la sècheresse stérile des gazettes, que de vouloir la dépouiller absolument de ces traits d'Éloquence, qui l'embellissent sans la déguiser.

Il n'est aucun genre de narration où le discours *direct* ne soit en usage, & il y répand une grâce & une force qui n'appartient qu'à lui. Mais dans le dialogue pressé, il a un inconvénient auquel il seroit aussi avantageux que facile de remédier; c'est la répétition fatiguante de ces façons de parler, *Lui dis-je, Reprit-il, Me répondit-elle;* interruptions qui ralentissent la vivacité du dialogue, & rendent le style languissant où il devroit être le plus animé. Quelques anciens, comme Horace, se sont contentés, dans la narration, de ponctuer le dialogue; mais ce n'étoit point assez pour éviter la confusion. Quelques modernes, comme la Fontaine, ont distingué les répliques par les noms des interlocuteurs ou par la seule ponctuation; mais cet usage ne s'est introduit que dans les récits en vers. Le moyen le plus court & le plus sûr d'éviter en même temps les longueurs & l'équivoque, seroit de convenir d'un caractère qui marqueroit le changement d'interlocuteurs, & qui ne seroit jamais employé qu'à cet usage. *Voyez* Harangue. (*M.* Marmontel.)

DISCONVENANCE, s. f. (*Gramm.*) On le dit des mots qui composent les divers membres d'une période, lorsque ces mots ne conviennent pas entre eux, soit parce qu'ils sont construits contre l'Analogie, ou parce qu'ils rassemblent des idées disparates, entre lesquelles l'esprit apperçoit de l'opposition, ou ne voit aucun rapport. Il semble qu'on tourne d'abord l'esprit d'un certain côté, & que, lorsqu'il croit poursuivre la même route, il se sent tout d'un coup transporté dans un autre chemin. Ce que je veux dire s'entendra mieux par des exemples.

Un de nos auteurs a dit, que *notre réputation ne dépend pas des louanges qu'on nous donne, mais des actions louables que nous faisons.*

Il y a *Disconvenance* entre les deux membres de cette période, en ce que le premier présente d'abord un sens négatif, *ne dépend pas ;* & dans le second membre on sousentend le même verbe dans un sens affirmatif. Il falloit dire, *notre réputation dépend, non des louanges*, &c. *mais des actions louables*, &c.

Nos grammairiens soutiennent que, lorsque dans le premier membre d'une période on a exprimé un adjectif auquel on a donné ou le genre masculin ou le féminin, on ne doit pas dans le second membre sousentendre cet adjectif en un autre genre, comme dans ce vers de Racine :

Sa réponse est dictée, & même son silence.

Les oreilles & les imaginations délicates veulent qu'en ces occasions l'ellipse soit précisément du même mot au même genre ; autrement, ce seroit un mot différent.

Les adjectifs qui ont la même terminaison au masculin & au féminin, *sage*, *fidèle*, *volage*, ne sont pas exposés à cette *Disconvenance*.

Voici une *Disconvenance* de temps : *Il regarde votre malheur comme une punition du peu de complaisance que vous avez eue pour lui dans le temps qu'il vous pria*, &c. il falloit dire, *Que vous eûtes pour lui dans le temps qu'il vous pria*.

On dit fort bien : *Les nouveaux philosophes disent que la couleur* EST *un sentiment de l'ame ;* mais il faut dire, *Les nouveaux philosophes veulent que la couleur* SOIT *un sentiment de l'ame*.

On dit, *Je crois*, *je soutiens*, *j'assûre que vous êtes savant*; mais il faut dire, *Je veux*, *je souhaite*, *je desire que vous* SOYEZ *savant*.

Une *Disconvenance* bien sensible est celle qui se trouve assez souvent dans les mots d'une Métaphore ; les expressions métaphoriques doivent être liées entre elles de la même manière qu'elles seroient dans le sens propre. On a reproché à Malherbe d'avoir dit,

Prends ta foudre, Louis, & vas comme un lion.

Il falloit dire, *comme Jupiter :* il y a *Disconvenance* entre *foudre* & *lion*.

Dans les premières éditions du *Cid*, Chimène disoit,

Malgré des feux si beaux qui rompent ma colère.

Feux & *rompent* ne vont point ensemble ; c'est une *Disconvenance*, comme l'Académie l'a remarqué.

Écorce se dit fort bien dans un sens métaphorique, pour les *dehors*, l'*apparence* des choses ; ainsi, l'on dit que *les ignorants s'arrêtent à l'écorce*, qu'*ils s'amusent à l'écorce*. Ces verbes conviennent fort bien avec *écorce* pris au propre ; mais on ne diroit pas au propre, *fondre l'écorce : fondre* se dit de la glace ou du métal. J'avoue que *fondre l'écorce* m'a paru une expression trop hardie dans une Ode de Rousseau :

Jeunes zéphirs par leurs chaudes haleines
Ont *fondu l'écorce* des eaux. *l. III. ode 6.*

Il y a un grand nombre d'exemples de *Disconvenances* de mots dans nos meilleurs écrivains, parce que dans la chaleur de la composition on est plus occupé des pensées, qu'on ne l'est des mots qui servent à énoncer les pensées.

On doit encore éviter les *Disconvenances* dans le style, comme lorsque, traitant un sujet grave, on se sert de termes bas, ou qui ne conviennent qu'au style simple. Il y a aussi des *Disconvenances* dans les pensées, dans les gestes, *&c.*

Singula quæque locum teneant sortita decenter....
Ut ridentibus arrident, ita flentibus adsunt
Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi, &c. Horat. *de Arte poët.* 92. 10[?].

(*M.* DU *MARSAIS*.)

DISCOURS, s. m. (*Belles-Lettres*.) en général se prend pour tout ce qui part de la faculté de la parole, & est dérivé du verbe *dicere*, dire, parler : il est genre par rapport à *Discours oratoire*, *Harangue*, *Oraison*.

Discours, dans un sens plus strict, signifie un *Assemblage* de phrases & de raisonnements réunis & disposés suivant les règles de l'art, préparé pour des occasions publiques & brillantes : c'est ce qu'on nomme *Discours oratoire ;* dénomination générique qui convient encore à plusieurs espèces, comme au Plaidoyer, au Panégyrique, à l'Oraison funèbre, à la Harangue, au *Discours* académique, & à ce qu'on nomme proprement Oraison, *oratio*, telles qu'on en prononce dans les collèges. (*L'abbé* MALLET.)

Le Plaidoyer est ou doit être l'application du droit au fait, & la preuve de l'un par l'autre ; le Sermon, une exhortation à quelque vertu, ou le dèvelopement de quelque vérité chrétienne ; le *Discours* académique, la discussion d'un trait de morale ou de littérature ; la Harangue, un hommage rendu au mérite en dignité ; le Panégyrique, le tableau de la vie d'un homme recommandable par ses actions & par ses mœurs. Chez les égyptiens, les Oraisons funèbres faisoient trembler les vivants, par la justice sévère qu'elles rendoient aux morts : à la vérité les prêtres égyptiens louoient, en présence des dieux, un roi vivant, des vertus qu'il n'avoit pas ; mais il étoit jugé après sa mort, en présence des hommes, sur les vices qu'il avoit eus. Il seroit à souhaiter que ce dernier usage se fût répandu & perpétué chez toutes les nations de la terre : le même orateur loueroit un roi d'avoir eu les vertus guerrières, & lui reprocheroit de les avoir fait servir au malheur de l'humanité ; il loueroit un ministre d'avoir été un grand politique, & lui reprocheroit d'avoir été un mauvais citoyen, &c. *Voyez* ÉLOGE, HARANGUE, PLAIDOYER, ORAISON FUNÈBRE, PANÉGYRIQUE, &c. (*M.* MARMONTEL.)

Les parties du *Discours*, selon les anciens, étoient l'exorde, la proposition ou la narration, la confirmation ou preuve, & la péroraison. Nos plaidoyers ont encore retenu cette forme: un court exorde y précède le récit des faits ou l'énoncé de la question de droit; suivent les preuves ou moyens, & enfin les conclusions.

La méthode des scholastiques a introduit dans l'Éloquence une autre sorte de division, qui consiste à distribuer un sujet en deux ou trois propositions générales, qu'on prouve séparément en subdivisant les moyens ou preuves qu'on apporte pour l'éclaircissement de chacune de ces propositions: de là on dit qu'un *Discours* est composé de deux ou trois points. (*L'abbé Mallet.*)

La première de ces deux méthodes est la plus générale, attendu qu'il y a peu de sujets où l'on n'ait besoin d'exposer, de prouver, & de conclure: la seconde est reservée aux sujets compliqués; elle est inutile dans les sujets simples, & dont toute l'étendue peut être embrassée d'un coup d'œil. Une division superflue est une affectation puérile. *Voyez* Division. (*M. Marmontel.*)

Le *Discours*, dit M. l'abbé Girard dans ses *Synonymes françois*, s'adresse directement à l'esprit; il se propose d'expliquer & d'instruire: ainsi, un académicien prononce un *Discours*, pour développer ou pour soutenir un systême; sa beauté est d'être clair, juste, & élégant. *Voyez* Diction, *&c.*

Accordons à cet auteur que ses notions sont exactes, mais en les restreignant aux *Discours* académiques, qui, ayant pour but l'instruction, sont plus tôt des écrits polémiques & des dissertations, que des *Discours* oratoires. Il ne fait, dans sa définition, nulle mention du cœur, ni des passions & des mouvements que l'orateur doit y exciter. Un Plaidoyer, un Sermon, une Oraison funèbre, sont des *Discours*, & ils doivent être touchants, selon l'idée qu'on a toujours eue de la véritable Éloquence. On peut même dire que les *Discours* de pur ornement, tels que ceux qui se prononcent à la réception des académiciens, ou les Éloges académiques, n'excluent pas toute passion; qu'ils se proposent d'en exciter de douces, telles que l'estime & l'admiration pour les sujets que les Académies admettent parmi leurs membres, le regret pour ceux qu'elles ont perdus, l'admiration & la reconnoissance de leurs travaux & de leurs vertus. *Voyez* Éloquence, Oraison, Rhétorique. (*L'abbé Mallet.*)

Discours, *Belles-Lettres.* C'est le titre qu'Horace donnoit à ses satyres.

Les Critiques sont partagés sur la raison qu'a eue le poète d'employer ce nom, qui semble plus convenir à la Prose qu'à la Poésie. L'opinion du père le Bossu paroît la mieux fondée: il pense que la simple observation des pieds & de la mesure du vers, en un mot, tout ce qui concerne purement les règles de la Prosodie, telle qu'on la trouve dans Térence, Plaute, & dans les satyres d'Horace, ne suffit pas pour constituer ce qu'on appelle *Poésie*, pour déterminer un ouvrage à être vraiment poétique, & comme tel distingué de la Prose, à moins qu'il n'ait quelque ton ou caractère plus particulier de Poésie, qui tienne un peu de la Fable ou du sublime.

C'est pourquoi Horace appelle ses satyres *Sermones*, comme nous dirions *Discours en vers*; & moins éloignés de la prose, *quasi Sermoni propiora*, que les Poèmes proprement dits. En effet, qu'on compare ce poète avec lui même, quelle différence, quand il prend l'essor & s'abandonne à l'enthousiasme dans ses Odes! aussi les appelle-t-on Poèmes, *carmina*. La même raison a déterminé bien des personnes à ne mettre Regnier, & Despreaux pour ses satyres, qu'au nombre des versificateurs; parce que, disent-ils, on ne trouve dans ces pièces nulle étincelle de ce beau feu, de ce génie qui caractérise les véritables poètes. *Voyez* Poème & Versification. (*L'abbé Mallet.*)

DISCUSSION, s. f. en général signifie l'*Éxamen de Littérature, de Science, d'Affaire*, &c. ou l'*Explication de quelque point de Critique.*

Ce mot exprime l'action d'épurer une matière de toutes celles qui lui peuvent être étrangères, pour la présenter nette & dégagée de toutes les difficultés qui l'embrouilloient. Nous disons, par exemple, que tout ce qui regarde la Musique & la Danse des anciens a été bien *discuté* dans les savantes Dissertations que M. Burette a données sur ce sujet, & les éclaircissements qu'il y a joints dans les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres. Il reste peut-être encore dans l'antiquité plus de points à *discuter* qu'on n'en a éclairci jusqu'à présent. La *Discussion* en ce genre est ce qu'on appelle autrement *Critique. V.* Critique. (*L'abbé Mallet.*)

DISERT, adj. (*Gramm. & Belles Lett.*) Epithète que l'on donne à celui qui a le discours facile, clair, pur, élégant, mais foible. Supposez à l'homme *disert* du nerf dans l'expression & de l'élévation dans les pensées, vous en ferez un homme éloquent. D'où l'on voit que notre *Disert* n'est point synonyme au *Disertus* des latins; car ils disoient, *Pectus est quod Disertum facit*, que nous traduirions en françois par *C'est l'ame qui rend éloquent*, & non pas *C'est l'ame qui rend l'homme* disert. (*M. Diderot.*)

(N.) DISERT, ÉLOQUENT. *Synonymes.*

Ces deux termes caractérisent également un discours d'apparat. Le discours *disert* est facile, clair, pur, élégant, & même brillant; mais il est foible & sans feu: le discours *éloquent* est vif, animé, persuasif, touchant; il émeut, il élève l'ame, il la maitrise.

Ces épithètes se donnent également aux personnes & pour les mêmes raisons. Supposez à un homme *disert*, du nerf dans l'expression, de l'élévation dans les pensées, de la chaleur dans les mouvements; vous en ferez un homme *éloquent.* (*M. Beauzée.*)

M. Cureau de la Chambre, curé de S. Barthelemi, avoit la mémoire prompte à retenir, quand il apprenoit par cœur; mais lente à lui rendre ses mots, quand il déclamoit : ainsi, sa prononciation étoit sans grâce & sans force. Mais ce défaut n'avoit lieu que dans ses discours d'apparat. Hors de là & pour les prônes qu'il faisoit dans son église, il ne s'assujettissoit point à sa mémoire : après s'être rempli du sujet qu'il vouloit traiter, il se livroit à son talent, qui étoit admirable pour le pathétique ; un cœur facile à s'émouvoir lui fournissoit abondamment ces grandes figures, ces tours animés, qui sont les armes de la persuasion. Quand donc il récitoit un discours fait à loisir, on l'admiroit froidement; il n'y étoit que *disert* : & quand il faisoit un prône sur le champ, on étoit près d'en venir aux larmes ; il y étoit *éloquent. Hist. de l'Acad. Fr. tom. II. (M.* D'OLIVET.)

(N.) DISJONCTIF, IVE. adj. Qui sert à disjoindre, à séparer. Il y a des conjonctions *disjonctives* : ce sont celles qui désignent, entre des propositions incompatibles, une liaison de comparaison & de choix, fondée sur cette incompatibilité même. Elles sont ainsi nommées du latin *Disjungere* (séparer, disjoindre, désunir); parce qu'elles ne rapprochent les propositions que pour en énoncer l'incompatibilité.

Les latins avoient plusieurs Conjonctions *disjonctives*, dont nous ne démêlons plus les différences; savoir *seu*, *sive*, *aut*, *vel*, & l'enclitique *ve*. Nous n'avons en françois que la Conjonction *ou*, comme dans ces exemples : *C'est le soleil* ou *la terre qui tourne ; Lisez* ou *sortez*.

» On demande, dit Vaugelas (*Rem.* CL.) s'il faut » dire, Ou *la douceur* ou *la force le fera*, ou *le feront*. Sans doute il faut dire *le fera* au singulier ; » car comme c'est une alternative, ou une *Disjonctive*, il n'y a que l'une des deux qui régisse le » verbe; & ainsi, il ne peut être mis qu'au singulier. «

Th. Corneille répond que *le fera* & *le feront* sont tous deux bons. Quelquefois pourtant, dit-il, l'un est mieux que l'autre, & l'oreille en doit juger : mais il y a des endroits où il le faut nécessairement dire au pluriel, comme *Toi* ou *moi le ferons ;* en cet endroit *le fera* ne seroit pas bien, & *le ferai* seroit plus ridicule.

L'Académie, dans son Observation sur la même Remarque, mettant à part l'exemple où les sujets sont de différentes personnes, laisse voir son penchant pour l'exactitude grammaticale, qui demande le singulier; elle finit néanmoins par décider qu'on peut se servir indifféremment de l'un & de l'autre nombre.

Si j'osois, après ces autorités, avoir un avis à moi, je dirois que, si les deux sujets sont susceptibles à la fois du même attribut, quoiqu'il suffise à la proposition d'être vraie de l'un des deux, on peut indifféremment employer le singulier ou le pluriel : *Pierre* ou *Paul iront vous chercher*, *ira vous chercher;* Ou *la douceur* ou *la force le fera* ou *le feront*. Mais si l'un des deux sujets n'est susceptible de l'attribut qu'en excluant l'autre, alors le singulier est exclusivement nécessaire : Ou *le soleil* ou *la terre tourne;* parce que, si l'un tourne, l'autre ne tourne pas. Ce ne seroit donc pas l'oreille que je voudrois que l'on consultât ; ce seroit la nature même des choses dont on parle. Mais le plus sûr encore seroit d'employer partout le singulier, parce que la *Disjonctive* porte naturellement à ne considérer que l'un des deux sujets.

Par la même considération d'exactitude, j'éviterois de dire, *Toi* ou *moi le ferons*, quoiqu'il soit vrai qu'on ne puisse dire ni *fera* ni *ferai* : j'aimerois mieux prendre un détour & dire, par exemple, *Tu le feras* ou *je le ferai.*

Nos grammairiens françois ont regardé *sinon* & *soit* comme des Conjonctions *disjonctives* : mais je crois qu'ils se sont trompés.

Sinon est composé de *si* & de *non* : personne n'ignore que *non* est une négation qui s'emploie seule avec relation à une proposition exprimée auparavant; comme quand on demande à quelqu'un, *avez-vous été à Rome?* & qu'il répond simplement *Non*, au lieu de répéter la même proposition & de dire négativement *Je n'ai point été à Rome*. Il résulte de là 1°. que *Sinon* est une Conjonction de même espèce que *si*, c'est à dire, une conditionnelle (*Voyez* CONDITIONNEL); 2°. que *Sinon* tient seul la place d'une proposition déja énoncée, & qu'elle n'est pas le lien des deux propositions entre lesquelles on la place : ainsi, quand on dit; *Obéissez*, sinon, *vous serez puni;* c'est comme si l'on disoit; *Obéissez*, si vous n'obéissez pas, *vous serez puni*. Il y a bien là matière à disjonction & à choix, mais la forme grammaticale n'en dit rien ; il faudroit dire pour cela *Obéissez* ou *vous serez puni*.

Puisque le mot *Sinon* tient seul la place d'une proposition, il est évident qu'il doit toujours être suivi d'une virgule, vu qu'il n'appartient pas au méchanisme de la proposition suivante.

Soit est partout, ce qu'il est dans la conjugaison du verbe *être*, la troisième personne singulière du présent indéfini du subjonctif; c'est l'Ellipse de tout ce qui doit naturellement l'amener dans la phrase, qui a trompé nos grammairiens sur la nature de ce mot dans les circonstances où ils en ont fait une Conjonction *disjonctive*. Prenons un exemple : Soit *goût*, soit *raison*, soit *caprice*, *il aime la retraite*; on conserveroit le même sens, si l'on disoit, *que ce* soit *goût*, *que ce* soit *raison*, *que ce* soit *caprice*, *il aime la retraite ;* or il est certain que, dans cette dernière phrase, *Soit* est la troisième personne singulière du présent indéfini du subjonctif du verbe *être ;* c'est donc la même chose dans la première, qui ne diffère de la seconde que par l'Ellipse. Remarquez encore que, quoiqu'il y ait ici matière de choix, la forme grammaticale de la phrase n'en dit rien : il n'y auroit que la conjonction *ou* qui l'indiqueroit, si l'on disoit, par exemple ; Soit *goût*, ou *raison*, ou *caprice*, *il aime la retraite.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) DISJONCTION, s. f. Figure d'Élocution par

déſunion, où l'on ôte les tranſitions naturellement néceſſaires entre les parties d'un dialogue ou avant un diſcours direct, afin d'en rendre l'expoſition plus animée & plus intéreſſante.

La Fontaine (I. *Fables*. iij.) en donne un exemple, que je citerai, quoique bien connu.

Une grenouille vit un bœuf,
Qui lui ſembla de belle taille;
Elle, qui n'étoit pas groſſe en tout comme un œuf,
Envieuſe, s'étend, & s'enfle, & ſe travaille,
Pour égaler l'animal en groſſeur,
Diſant: » Regardez bien, ma Sœur;
» Eſt-ce aſſez? dites-moi, n'y ſuis-je pas encore?
» Nenni. – M'y voici donc? – Point du tout. – M'y voilà? –
» Vous n'en approchez point. » La chétive pécore
S'enfla ſi bien qu'elle creva.

On eſt préſent ici à la converſation des deux grenouilles, & ce ſont elles-mêmes qu'on entend. Si les tranſitions étoient énoncées, *la ſœur répondit*, *la premiere repartit*, &c; ce ſeroit le poète qu'on entendroit; il ſeroit entre nous & les acteurs, qui ceſſeroient de nous intéreſſer ou qui nous intéreſſeroient beaucoup moins.

» Il arrive auſſi quelquefois qu'un écrivain, par» lant de quelqu'un, tout d'un coup ſe met à ſa » place & joue ſon perſonnage; & cette figure » marque l'impétuoſité de la paſſion:

» Mais Hector, qui les voit épars ſur le rivage,
» Leur commande à grands cris de quitter le pillage,
» D'aller droit aux vaiſſeaux ſur les grecs ſe jeter: –
» Car quiconque mes yeux verront s'en écarter,
» Auſſi tôt dans ſon ſang je cours laver ſa honte.

» Le poète retient la narration pour ſoi, comme » celle qui lui eſt propre; & met, tout d'un coup & » ſans en avertir, cette menace précipitée dans la » bouche de ce guerrier bouillant & furieux. En » effet ſon diſcours auroit langui, s'il y eût entre» mêlé, *Hector dit alors*. »

Ceci eſt le commencement du chap. 23 de Longin, traduit par Boileau, qui continue ainſi: » Au » lieu que par cette Tranſition imprévue il pré» vient le lecteur, & la Tranſition eſt faite » avant que le poète même ait ſongé qu'il la fai» ſoit. » Boileau donne donc à la figure dont il s'agit le nom de *Tranſition imprévue*, & c'eſt même le titre qu'il a mis à ce chapitre. Cependant qu'appelle-t-on communément *Tranſition?* Ce ſont quelques mots qui annoncent le paſſage d'une matiere à une autre, ou même d'une propoſition à une autre. *Voyez* TRANSITION. Or loin de trouver dans les exemples cités ces annonces du paſſage d'un diſcours à un autre, la figure ne conſiſte que dans la ſuppreſſion de l'annonce; en ſorte qu'il y a plus tôt *Tranſition omiſe* que *Tranſition imprévue*. Le paſſage ſe fait néanmoins, & ſans avoir été annoncé; & Boileau devoit traduire *Paſſage imprévu*. Longin en effet cite un exemple de Démoſthène dans ſon Oraiſon pour Ariſtogiton, où l'orateur, après avoir cherché à exciter l'indignation contre ſon adverſaire, lui addreſſe tout à coup la parole à lui-même; c'eſt un paſſage ſubit & imprévu d'un perſonnage à un autre; mais il n'y eut jamais & il ne put jamais y avoir en pareil cas de Tranſition énoncée. Il n'y a donc point de Tranſition omiſe, & conſéquemment point de *Disjonction*. (*M.* BEAUZÉE.)

DISPARATE, ſ. f. C'eſt le vice contraire à la qualité que nous déſignons par le mot d'*Unité*. Il peut y avoir des *Diſparates* entre les expreſſions, entre les phraſes, entre les penſées, entre les actions, *&c.* en un mot il n'y a aucun être compoſé, ſoit phyſique, ſoit moral, que nous puiſſions conſidérer comme un tout, entre les défauts duquel nous ne puiſſions auſſi remarquer des *Diſparates*. Il y a beaucoup de différence entre les inégalités & les *Diſparates*. Il eſt impoſſible qu'il y ait des *Diſparates* ſans inégalités; mais il peut y avoir des inégalités ſans *Diſparates*. (*M.* DIDEROT.)

DISPONDÉE, ſ. m. *Belles-Lettres*. Dans l'ancienne Poéſie, pied ou meſure de vers qui comprend un double ſpondée ou quatre ſyllabes longues, comme *īncrēmēntūm*, *dēlēctāntēs*, θαυμαζοντων. (*L'abbé* MALLET.)

DISPOSITION, ſ. f. *Belles-Lettres*. Partie de la Rhétorique qui conſiſte à placer & ranger avec ordre & juſteſſe les différentes parties d'un diſcours.

La *Diſpoſition* eſt dans l'Art oratoire, ce qu'eſt un bel ordre de bataille dans une armée, lorſqu'il s'agit d'en venir aux mains; car il ne ſuffit pas d'avoir trouvé des arguments & des raiſons qui doivent entrer dans le ſujet que l'on traite, il faut encore ſavoir les amener, les diſpoſer dans l'ordre le plus propre à faire impreſſion ſur l'eſprit des auditeurs. Toutes les parties d'un diſcours doivent avoir entre elles un juſte rapport, pour former un tout qui ſoit bien lié & bien aſſorti; ce qu'Horace a dit du Poème, étant exactement applicable aux productions de l'Éloquence:

Singula quæque locum teneant ſortita decenter.

La *Diſpoſition* eſt donc l'ordre ou l'arrangement des parties d'un diſcours, qu'on met ordinairement au nombre de quatre; ſavoir, l'exorde ou début, la narration, la confirmation, & la péroraiſon ou concluſion: quelques-uns cependant en diſtinguent juſqu'à ſix; ſavoir, l'exorde, la diviſion, la narration, la confirmation, la réfutation, & la péroraiſon, qu'ils expriment par ce vers technique:

Exorſus, narro, ſeco, firmo, refello, peroro.

Mais il eſt beaucoup plus ſimple de comprendre la diviſion dans l'exorde, & la réfutation dans la confirmation.

La *Disposition* est ou naturelle ou artificielle ; la naturelle est celle dans laquelle on vient de ranger toutes les parties du discours. En effet, ce ne sont pas les règles, mais la nature elle-même qui dicte que, pour persuader les auditeurs, 1°. il faut les disposer à écouter favorablement les choses dont on veut les entretenir ; 2°. il faut leur donner quelque connoissance de l'affaire que l'on traite, afin qu'ils sachent de quoi il s'agit ; 3°. on ne doit pas se contenter d'établir ses propres preuves, il faut renverser celles de ses adversaires ; & enfin lorsqu'un discours est étendu, & qu'il est à craindre qu'une partie des choses qu'on a dites ne se soit échappée de la mémoire des auditeurs, il est bon de répéter en peu de mots sur la fin ce qu'on a dit plus au long.

Parmi les modernes, un discours se distribue en exorde, division ou proposition, première, seconde, & quelquefois troisième partie, & péroraison ; & dans l'Éloquence du Barreau, on distingue l'exorde, la narration ou le fait ou la question de droit, la preuve ou les moyens, la réplique ou réponse aux objections, & la conclusion, ou, comme on dit en style de palais, les conclusions.

Par *Disposition* artificielle, on entend celle où, pour quelque raison particulière, on s'écarte de l'ordre naturel, en mettant une partie à la place de l'autre. *Voyez* chaque partie du discours sous son article, EXORDE, NARRATION, CONFIRMATION, *&c.* (*L'abbé* MALLET.)

DISPUTE, ALTERCATION, CONTESTATION, DÉBAT. *Synonymes.*

Dispute se dit ordinairement d'une conversation entre deux personnes qui diffèrent d'avis sur une même matière ; & elle se nomme *Altercation*, lorsqu'il s'y mêle de l'aigreur. *Contestation* se dit d'une *Dispute* entre plusieurs personnes, ou entre deux personnes considérables, sur un objet important, ou entre deux particuliers pour une affaire judiciaire. *Débat* est une *Contestation* tumultueuse entre plusieurs personnes.

La *Dispute* ne doit jamais dégénérer en *Altercation.* Les rois de France & d'Angleterre sont en *Contestation* sur tel article d'un traité. Il y a eu, au concile de Trente, de grandes *Contestations* sur la résidence. Pierre & Jâques sont en *Contestation* sur les limites de leurs terres. Le Parlement d'Angleterre est sujet à de grands *Débats*. *Voyez* DIFFÉREND, DÉMÊLÉ, *Syn.* & DIFFÉREND, DISPUTE, QUERELLE. *Syn.* (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) DISPUTE, DÉMÊLÉ. *Syn.* Dans l'un & dans l'autre, il y a contrariété d'opinions, la chose n'est pas éclaircie, on n'en est pas d'accord, & l'on cherche à s'expliquer pour savoir à quoi s'en tenir. Quelle est donc la différence de ces deux termes ?

Il me semble qu'elle vient de celle des objets ; en ce que la *Dispute* roule sur une matière générale & purement scientifique ; & le *Démêlé*, sur une matière particulière & qui peut fonder des prétentions d'intérêts : la *Dispute* s'échauffe par le désir de paroître plus habile, le *Démêlé* s'anime par le désir de se faire un droit : c'est l'orgueil qui soutient la *Dispute*, c'est l'avidité qui donne naissance au *Démêlé*. (*M.* BEAUZÉE.)

DISSERTATION, s. f. Ouvrage sur quelque point particulier d'une science ou d'un art. La *Dissertation* est ordinairement moins longue que le traité. D'ailleurs le traité renferme toutes les questions générales & particulières de son objet ; au lieu que la *Dissertation* n'en comprend que quelques questions générales ou particulières. Ainsi, un traité d'Arithmétique est composé de tout ce qui appartient à l'Arithmétique : une *Dissertation* sur l'Arithmétique n'envisage l'art de compter que sous quelques-unes de ses faces générales ou particulières. Si l'on compose sur une matière autant de *Dissertations* qu'il y a de différents points de vûe principaux sous lesquels l'esprit peut la considérer ; si chacune de ces *Dissertations* est d'une étendue proportionnée à son objet particulier ; & si elles sont toutes enchaînées par quelque ordre méthodique ; on aura un traité complet de cette matière. (*M.* DIDEROT.)

(N.) DISSIMILITUDE. s. f. Figure de pensée par combinaison, qui indique ou qui dévelope les différences de deux objets, rapprochés d'abord comme analogues. Cette figure est brillante comme la *Similitude* dont elle est le contraire. *Voyez* SIMILITUDE. C'est pourquoi elle exige les mêmes précautions, quand elle est de pur ornement, & ne convient guères qu'aux poètes, ou aux orateurs dans le genre démonstratif : mais si on la tourne en raisonnement, elle est admissible partout.

L'Idylle du *Ruisseau*, par madame Déshoulières, est un bel exemple de *Dissimilitude* poétique : les trois premiers vers établissent l'analogie, & la *Dissimilitude* vient après.

Ruisseau, nous paroissons avoir un même sort :
D'un cours précipité nous allons l'un & l'autre,
Vous, à la mer ; nous, à la mort.
Mais, hélas ! que d'ailleurs je vois peu de rapport
Entre votre course & la nôtre !
Vous vous abandonnez, sans remords, sans terreur,
A votre pente naturelle ;
Point de loi parmi vous ne la rend criminelle :
La vieillesse chez vous n'a rien qui fasse horreur ;
Près de la fin de votre course,
Vous êtes plus fort & plus beau
Que vous n'êtes à votre source ;
Vous retrouvez toujours quelque agrément nouveau :
Si de ces paisibles bocages
La fraicheur de vos eaux augmente les appas ;
Votre bienfait ne se perd pas,
Par de délicieux ombrages
Ils embellissent vos rivages :
Sur un sable brillant, entre des prés fleuris,

Coule votre onde toujours pure :
Mille & mille poiſſons dans votre ſein nourris
Ne vous attirent point de chagrin, de mépris.
Avec tant de bonheur, d'où vient votre murmure?
Hélas! votre ſort eſt ſi doux!
Taiſez-vous, Ruiſſeau; c'eſt à nous
A nous plaindre de la nature.
De tant de paſſions que nourrit notre cœur;
Apprenez qu'il n'en eſt pas une
Qui ne traîne après ſoi le trouble, la douleur,
Le repentir, ou l'infortune; *&c.*

Tertullien (*Apologet.* cap. 46.) comparant les vertus des chrétiens avec celles des célèbres philoſophes du Paganiſme, nous donne un bel exemple d'une *Diſſimilitude* oratoire raiſonnée. « Oſeriez- » vous comparer la chaſteté de vos philoſophes avec » celle de nos chrétiens? Il eſt vrai qu'un certain » Démocrite ſe creva les yeux, pour ne pas être » ſenſible à la beauté des femmes; & qu'il aima » mieux perdre le plaiſir de la vûe, que de ſup- » porter le chagrin ſecret de ne les pas poſſéder: » mais un chrétien voit les femmes ſans danger & » ſans déſir; & comme il eſt aveugle du cœur, » il n'a pas beſoin de l'être du corps. Parlerez- » vous de l'humanité de vos ſages? Il eſt vrai que » votre Diogène foula aux pieds les plus ſuper- » bes ornements de Platon, par un orgueil plus » fin, mais non pas moins criminel que celui qu'il » condannoit: mais un chrétien eſt humble ſans af- » fectation, au milieu des perſonnes les plus viles & » les plus pauvres. Direz-vous que la fidélité de » vos philoſophes étoit inviolable? Qui ne ſait » qu'Anaxagoras retint un dépôt que ſes hôtes lui » avoient confié? mais un chrétien eſt fidèle, même » à ſes plus cruels ennemis. Et ne dites pas qu'il » y a des chrétiens déréglés; car ſachez que, dès » lors qu'ils ſont déréglés, ils ne ſont plus chré- » tiens & ceſſent de paſſer pour tels parmi nous: » mais il n'en eſt pas ainſi de vos philoſophes; » car, tout ſcélérats qu'ils ſont, ils ne laiſſent pas » d'avoir parmi vous le nom de ſages & de philo- » ſophes. Tant il y a peu de reſſemblance entre » un philoſophe & un chrétien, entre un diſciple » de la Grèce & un diſciple de Jéſus-Chriſt. » (*M.* BEAUZÉE.)

DISSYLLABE, adj. *terme de Grammaire.* C'eſt un mot qui n'a que deux ſyllabes; *ver-tu* eſt *Diſſyllabe:* ce mot ſe prend auſſi ſubſtantivement. Les *Diſſyllabes* doivent être mêlés avec d'autres mots. Dans la Poéſie grèque & dans la latine, il y a des pieds *diſſyllabes;* tels ſont le *Spondée*, l'*Iambe*, le *Troquée*, le *Pyrrhique*.

Ce mot vient de δὶς *deux fois*, d'où vient δισσὸς, *duplex*, & de συλλαβὴ, *ſyllabe*. Un mot eſt appelé *monoſyllabe* quand il n'a qu'une ſyllabe; il eſt *diſſyllabe* quand il en a deux; *triſſyllabe* quand il en a trois; mais après ce nombre les mots ſont dits être *poliſſyllabes*, c'eſt à dire, de pluſieurs ſyllabes. R. πολὺς, *multus*, *frequens*, & συλλαβὴ *ſyllabe*. (*M.* DU MARSAIS.)

(N.) DISTINCTION, DIVERSITÉ, SÉPARATION. *Synonymes.*

Ces termes ſuppoſent pluſieurs objets, & expriment une relation qui tient à cette pluralité.

La *Diſtinction* eſt oppoſée à l'identité; il n'y a point de *Diſtinction* où il n'y a qu'un même être. La *Diverſité* eſt oppoſée à la ſimilitude; il n'y a point de *Diverſité* entre des êtres abſolument ſemblables. La *Séparation* eſt oppoſée à l'unité; il n'y a point de *Séparation* entre des êtres qui en conſtituent un ſeul.

Il y a *Diſtinction* entre l'ame & le corps, puiſque ce ſont deux ſubſtances différentes, & non la même: il y a auſſi *Diverſité*, puiſque la nature de l'un ne reſſemble point à la nature de l'autre: mais pendant la vie de l'homme il n'y a point de *Séparation*, puiſque leur union conſtitue l'individu.

Un auteur moderne a cité comme deux ouvrages différents, celui de la *Juſteſſe de la langue françoiſe*, & les *Synonymes françois* de l'abbé Girard. Mais c'eſt le même ouvrage ſous deux noms différents, & il n'y a point de *Diſtinction.* Cependant il y a *Diverſité;* parce que ce ſont deux éditions du même livre, très-éloignées d'être ſemblables. Le ſecond volume qu'on a ajouté à la dernière, eſt néceſſairement diſtingué du premier, puiſqu'ils ne ſont pas de la même main, ni le même volume: l'éditeur voudroit bien qu'on n'apperçût pas la *Diverſité* de la compoſition, & ſurtout par rapport aux articles qui ſont de lui; mais il ſera content, ſi le Public éclairé juge qu'on ne doit point ſéparer l'un de l'autre. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) DISTINGUER, SÉPARER. *Synonymes.*

On *diſtingue* ce qu'on ne veut pas confondre. On *ſépare* ce qu'on veut éloigner.

Les idées qu'on ſe fait des choſes, les qualités qu'on leur attribue, les égards qu'on a pour elles, & les marques qu'on leur attache ou dont on les déſigne, ſervent à les *diſtinguer.* L'arrangement, la place, le temps, & le lieu, ſervent à les *ſéparer.*

Vouloir trop ſe *diſtinguer* des perſonnes avec qui nous devons vivre, c'eſt leur donner occaſion de ſe *ſéparer* de nous.

La différence des modes & du langage *diſtingue* plus les nations que celle des mœurs. L'abſence *ſépare* les amis ſans en déſunir le cœur: je n'oſerois dire la même choſe des amants; & ce n'eſt qu'à l'égard de ceux-ci que le proverbe dit que les abſents ont tort. (*L'abbé* GIRARD.)

DISTIQUE, ſ. m. *Belles-Lettr.* C'eſt un couplet de vers, ou petite pièce de Poéſie dont le ſens ſe trouve renfermé dans deux vers, l'un hexamètre, & l'autre pentamètre; tel eſt ce fameux *Diſtique* que

que Virgile fit à l'occasion des fêtes données par Auguste:

Nocte pluit totâ , redeunt spectacula mane ;
Divisum imperium cum Jove Cæsar habet.

Et celui-ci, bien plus digne d'être connu:

Unde superbit homo , cujus conceptio casus ,
Nasci pœna , labor vita , necesse mori ?

Ce mot est formé du grec δὶς , *deux fois* , & de στίχος , *vers*.

Les *Distiques* de Caton sont fameux , & plus admirables par l'excellente Morale qu'ils renferment, que par les grâces du style. *Voyez* ce qu'en dit Vigneul-Marville , *tome I* , *page* 54 & 55. (*L'abbé* MALLET.)

Les Élégies des anciens ne sont qu'un assemblage de *Distiques ;* & à l'exception des Métamorphoses, c'est la forme qu'Ovide a donnée à tous ses autres ouvrages.

Quelques-uns de nos poètes ont écrit en *Distiques ;* ce sont communément ceux qui ont pensé vers à vers. On dit de Boileau , qu'il commençoit par le second vers , afin de s'assurer qu'il seroit le plus fort. Cette marche est monotone & fatiguante à la longue: elle rend le style lâche & diffus, attendu qu'on est obligé souvent d'étendre, & par conséquent d'affoiblir sa pensée , afin de remplir deux vers de ce qui peut se dire en un: elle est surtout vicieuse dans la Poésie dramatique , où le style doit suivre les mouvements de l'ame, & approcher le plus qu'il est possible de la marche libre & variée du langage naturel. En général , la grande manière de versifier , c'est de penser en masse , & de remplir chaque vers d'une portion de la pensée , à peu près comme un sculpteur prend ses dimensions dans un bloc pour en former les différentes parties d'une figure ou d'un groupe, sans altérer les proportions. C'est la manière de Corneille , & de tous ceux dont les idées ont coulé à pleine source. Les autres ont produit les leurs , pour ainsi dire , goutte à goutte; & leur style est comme un filet d'eau , pure à la vérité , mais qui tarit à chaque instant. *Voyez* STYLE , VERS , *&c.* (*M.* MARMONTEL.)

DISTRIBUTIF , IVE. adj. *Gram.* Sens *distributif*, qui est opposé au sens *collectif. Distributif* vient du latin *Distribuere*, distribuer , partager ; la justice *distributive* , qui rend à chacun ce qui lui appartient. *Collectif* vient de *Colligere*, recueillir , assembler. *Saint Pierre étoit Apôtre.* Apôtre est là dans le sens *distributif*, c'est à dire que S. Pierre étoit l'un des apôtres. Il y a des propositions qui passent pour vraies dans le sens collectif, c'est à dire , quand on parle en général *de toute une espèce ;* & qui seroient très fausses , si l'on en faisoit l'application à chaque individu de l'espèce , ce qui seroit le sens *distributif.* Par exemple , on dit des habitants de certaines province , qu'il sont vifs, emportés , ou qu'ils ont tel ou tel défaut : ce qui est vrai en général & faux dans le sens *distributif;* car on y trouve des particuliers qui sont exempts de ces défauts & doués de vertus contraires. (*M.* DU MARSAIS.)

DISTRIBUTION, s. f. *Figure de Rhétorique*, par laquelle on fait avec ordre la division & l'énumération des qualités d'un sujet : telle est cette peinture que David fait des méchants. » Leur gosier est » comme un sépulcre ouvert ; ils se sont servis » de leurs langues pour tromper avec adresse; ils » ont sur leurs lèvres un venin d'aspic ; leur bou- » che est remplie de malédictions & d'amertume ; » leurs pieds sont vites & légers pour répandre le » sang ». *Voyez* ÉNUMÉRATION & DESCRIPTION. (*L'abbé* MALLET.)

DITHYRAMBE , s. m. *Belles-Lettres* , *Poésie.* Que dans un pays où l'on rendoit un culte sérieux au dieu du vin , on lui ait adressé des hymnes , & que dans ces hymnes les poètes ayent imité le délire & l'ivresse , rien de plus naturel ; & si les grecs eux-mêmes méprisoient les abus de cette Poésie extravagante, au moins devoient-ils en approuver l'usage , & en couronner les succès. Mais qu'on ait voulu renouveler cette folie dans des temps & parmi des peuples où Bacchus étoit une fable, c'est une froide singerie qui n'a jamais dû réussir.

Sans doute le bon goût & le bon sens approuvent que, pour des genres de Poésie dont la forme n'est que la parure , & dont la beauté réelle est dans le fond, le poète se transporte en idée dans des pays & dans des temps dont le culte , les mœurs , les usages n'existent plus , si tout cela est plus favorable au dessein & à l'effet qu'il se propose. Par exemple , il n'est plus d'usage que les poètes chantent sur la lyre dans une fête ou dans un festin ; mais si , pour donner à ses chants un caractère plus auguste ou un air plus voluptueux , le poète se suppose la lyre à la main , & couronné de lauriers comme Alcée, ou de fleurs comme Anacréon , cette fiction sera reçue comme un ornement du tableau. Mais imiter l'ivresse sans autre but que de ressembler à un homme ivre ; ne chanter de Bacchus que l'étourdissement & que la fureur qu'il inspire , & faire un poème rempli de ce délire insensé; à quoi bon ? quel en est l'objet ? quelle utilité ou quel agrément résulte de cette peinture ? Les latins eux-mêmes, quoique leur culte fût celui des grecs , ne respectoient pas assez la fureur bachique pour en estimer l'imitation; & de tous les genres de Poésie , le *Dithyrambe* fut le seul qu'ils dédaignèrent d'imiter. Les italiens modernes sont moins graves ; leur *imagination singeresse & imitatrice*, pour me servir de l'expression de Montagne , a voulu essayer de tout ; ils se sont exercés dans la Poésie *dithyrambique* , & pensent y avoir excellé. Mais à vrai dire , c'est quelque chose de bien facile & de bien peu intéressant, que ce qu'ils ont fait dans ce genre. Rien certainement ne ressemble mieux à l'ivresse , que le chœur des Bacchantes

d'Ange Politien, dans sa fable d'Orphée; mais quel mérite peut-il y avoir à dire en vers: *Je veux boire. Qui veut boire? La montagne tourne, la tête me tourne. Je chancèle. Je veux dormir*, &c?

La vérité, la ressemblance n'est pas le but de l'imitation; elle n'en est que le moyen: & s'il n'en résulte aucun plaisir pour les sens, pour l'esprit, ou pour l'ame; c'est un badinage insipide, c'est de la peine & du temps perdus.

Nos anciens poëtes du temps de Ronsard, qui faisoient gloire de parler grec en françois, ne manquèrent pas d'essayer aussi des *Dithyrambes*; mais ni notre langue, ni notre imagination, ni notre goût ne se sont prêtés à cette docte extravagance. Nos chansonniers, au lieu de Bacchus, ont pris pour leur héros Grégoire, personnage idéal, dont le nom a fait fortune, à cause qu'il rimoit à *Boire*. Mais nous n'avons jamais attaché aucun mérite sérieux à ces chansons nées dans l'ivresse & dans la gaieté de la table, quoiqu'il y eût presque toujours de la verve, un tour original, & des traits d'un badinage ingénieux. (*M.* MARMONTEL.)

DITHYRAMBIQUE, adj. *Belles-Lettres.* Ce qui appartient au *Dithyrambe. Voyez* DITHYRAMBE. On dit *Vers dithyrambique*, *poëte dithyrambique*, *style & feu ou enthousiasme dithyrambique.* Un mot *composé* & *dithyrambique* a quelquefois sa beauté, ainsi que l'observe M. Dacier; mais ce ne peut guère être que dans les langues grèque & latine: les modernes sont ennemies de ces compositions hardies qui réussissoient si bien autrefois. Quelques-uns appellent *dithyrambiques* des pièces faites dans le goût de l'Ode, qui ne sont point distinguées par strophes, & qui sont composées de plusieurs sortes de vers indifféremment; mais ce méchanisme ne constituoit pas uniquement chez les anciens la Poésie *dithyrambique*, il n'en faisoit que la moindre partie.

La Poésie *dithyrambique*, née, comme nous l'avons déja dit, de la débauche & de la joie, n'admettoit d'autres règles que les saillies, ou, pour mieux dire, les écarts d'une imagination échauffée par le vin. Les règles n'y sont pourtant pas totalement négligées, mais elles-mêmes doivent être conduites avec art pour modérer ces saillies qui plaisent à l'imagination; & l'on pourroit en ce sens appliquer aux vers *dithyrambiques*, ce qu'un de nos poëtes a dit de l'Ode:

Son style impétueux souvent marche au hasard,
Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

Boileau, Art poét. ch. ij.

Voyez PINDARIQUE. (*L'abbé* MALLET.)

(N.) DITROCHÉE, s. m. Terme de la Poésie grèque & latine: il est synonyme de *Dichorée. Voyez* ce mot. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) DIURNE, QUOTIDIEN, JOURNALIER. *Synonymes.*

Ces trois mots désignent tous un rapport à tous les jours, mais sous des aspects assez différents pour ne devoir pas être confondus.

Ce qui est *diurne* revient régulièrement chaque jour, & en occupe toute la durée, soit qu'on entende par là une révolution entière de vingt quatre heures, soit qu'on ne désigne que la partie de cette révolution que le soleil ou toute autre étoile est sur l'horison.

Ce qui est *quotidien* revient chaque jour, mais sans en occuper toute la durée, & sans autre régularité que celle du retour.

Ce qui est *journalier* se répète comme les jours, mais varie de même; il peut en occuper ou n'en pas occuper toute la durée.

Diurne est un terme didactique, parce qu'il n'appartient qu'aux sciences rigoureuses d'apprécier les objets avec l'exactitude que comporte la signification totale de ce mot. Ainsi, l'on dit en Astronomie, La révolution *diurne* de la terre, pour désigner sa révolution autour de son axe en vingt quatre heures; Arc *diurne*, pour désigner l'arc que le soleil, la lune, ou les étoiles décrivent ou paroissent décrire chaque jour entre leur lever & leur coucher.

Quotidien est un terme du langage commun, mais consacré à caractériser ce qui ne manque pas de recommencer chaque jour, quoiqu'accidentellement. C'est pour cela que dans l'Oraison dominicale il est mieux de dire, Notre pain *quotidien*, que de dire, Notre pain de chaque jour; parce que nos besoins, soit temporels soit spirituels, renaissent en effet tous les jours; « Et pour marque, dit le P. » Bouhours (*Rem. nouv. sur la langue françoise.* » Tom. I.), que ce pain *quotidien* est une expres» sion consacrée, c'est qu'elle a passé en proverbe, » pour exprimer une chose ordinaire; C'est, dit» on, son pain *quotidien* ». On appelle aussi fièvre *quotidienne*, une espèce de fievre intermittente, qui vient & cesse tous les jours, & est suivie de quelques heures d'intermission.

Journalier appartient absolument au langage commun, & s'applique à toutes les autres choses qui se répètent tous les jours avec des variations accidentelles. Ainsi, l'on dit, L'expérience *journalière*, Des occupations *journalières*, Un travail *journalier*; pour marquer une expérience, des occupations, un travail, qui recommencent chaque jour: & l'on ne pourroit pas y employer les termes de *Diurne* ou de *Quotidien*, qui excluroient l'idée de variation. Cette idée est si propre au mot *Journalier*, qu'il s'emploie même pour la marquer uniquement; & nous disons, Une humeur *journalière*, Les armes sont *journalières*; pour dire une humeur changeante, les armes sont sujettes à des variations. Quelquefois on dit *Journalier* pour *Diurne*, parce qu'on fait abstraction de la régularité; Le mouvement *journalier* du ciel: mais on ne peut jamais dire *Journalier* pour *Quotidien*.

Le P. Bouhours traite de bisarreries difficiles à expliquer, ces distinctions dont il me semble que je viens de rendre raison. Combien de fois les grammairiens ont-ils regardé comme des caprices déraisonnables de l'Usage, des expressions très-fines dont ils n'appercevoient pas le fondement! L'Usage est souvent plus éclairé qu'on ne pense. (*M. Beauzée.*)

(N.) DIVISER, PARTAGER. *Synonymes.*
L'un & l'autre de ces mots signifient que d'un Tout on en fait plusieurs parties : mais celui de *Diviser* ne marque précisément que la désunion du Tout pour former de simples parties ; & celui de *Partager*, outre cette désunion du Tout, a de plus un certain rapport à l'union propre de chaque partie, pour en former de nouveaux Touts particuliers.

La différence des intérêts *divise* les princes; celle des opinions *partage* les peuples.

On *divise* le Tout en ses parties; on le *partage* en ses portions. Voilà pourquoi l'on dit, *Diviser* un cercle, *Partager* un héritage. (*L'abbé Girard.*)

(N.) DIVISION, s. f. (*Belles-Lettres, Art orat.*) Rien de plus vain que l'affectation de *diviser* un sujet simple, un sujet que l'esprit embrasse, pour ainsi dire, d'un coup d'œil. Quand l'orateur a bien conçu le sien, & qu'il l'a pénétré dans toute sa profondeur & dans toute son étendue, s'il est obligé d'y chercher une *Division*, c'est un signe infaillible qu'il n'en a pas besoin. Les *Divisions* nécessaires sont celles qui se présentent naturellement & sans peine: où il n'y a point de masses distinctes, il ne faut point de *Division* expresse ; il ne faut que de l'ordre, de la méthode, de la progression dans le dèvelopement des idées. C'est fatiguer l'esprit de l'auditeur, plus tôt que de le soulager, que de lui présenter des *Divisions* subtiles qui lui échapent malgré lui ; & plus elles sont fugitives, plus elles étoient superflues.

C'est contre cette économie, puérilement recherchée, d'un discours dont le caractère répugne à l'affectation, que Fénelon s'est èlevé ; c'est de cet arrangement symmétrique & curieusement compassé, que la Bruyère a fait sentir le ridicule. Mais autant il y a de petitesse d'esprit à affecter une *Division* inutile, autant il y auroit de négligence à laisser confondre les parties d'un sujet vaste & compliqué.

Il faut, dit Platon, *regarder comme un dieu celui qui sait bien définir & bien* diviser. L'un & l'autre en effet suppose un esprit, qui non seulement embrasse les objets dans toute leur étendue, mais qui les pénètre à fond dans tous les points, qui non seulement en conçoive nettement la nature & l'essence, mais qui les voye sous toutes les faces & en saisisse tous les rapports.

Ce n'est donc pas un art futile que Cicéron nous a prescrit, lorsqu'il a fait de la *Division* un des préceptes de sa méthode ; *Rectè habita in causâ partitio illustrem & perspicuam totam efficit orationem.* (I. De. Inv. *xxij.* 31.)

Il distingue deux sortes de *Divisions.* L'une est celle qui sépare de la cause ce qui est convenu, & la réduit à ce qui est en question. Par exemple, s'il s'agissoit, dit-il, d'absoudre Oreste du meurtre de sa mère, son défenseur diroit: « Que la mère » ait été tuée par le fils, c'est un fait dont je con- » viens avec mes adversaires; qu'Agamemnon ait » été tué par sa femme, c'est encore un fait dont » mes adversaires conviennent avec moi » (*Ib.*). La controverse ou l'état de la cause se réduit donc alors à savoir si le fils est coupable d'avoir vengé son père, & à quel point il est coupable : c'est à quoi se doit attacher l'attention des juges & l'Éloquence de l'orateur. L'autre est celle qui, dans la cause même réduite au point de la question, expose en peu de mots la distinction des choses dont il importe de parler.

La première désigne à l'auditeur l'objet dont il doit s'occuper, & délivre son attention de ce qui ne fait plus de difficulté dans la cause; la seconde lui marque, dans le plan du discours, des points fixes, pour appuyer son attention & sa mémoire, & lui trace la route que l'orateur va suivre & va lui faire parcourir avant d'arriver à son but. Or c'est non seulement une aide pour l'entendement & pour la mémoire, mais c'est surtout un soulagement pour l'attention de l'auditeur : car si rien n'est plus décourageant pour le voyageur qu'une route inconnue, sur laquelle il ne sait jamais le chemin qu'il a fait & celui qui lui reste à faire ; rien de même n'est plus pénible pour l'auditeur, qu'un long discours, dont il ne connoit ni l'étendue ni le terme ; & au contraire c'est pour l'un & l'autre un délassement véritable, que de pouvoir mesurer leur progrès.

La première espèce de *Division* que Cicéron prescrit, n'est proprement qu'une réduction de la cause à son point de difficulté & de controverse. La seconde, & la véritable, est celle qui, dès l'exposition du sujet, le distribue en ses parties essencielles & distinctes ; & les qualités qu'il y exige sont la brièveté, l'intégrité, la simplicité.

1°. *La brièveté*: il n'y admet que les mots nécessaires; aucune circonlocution, aucun ornement étranger. Observons en passant que, contre cette règle, le plus grand nombre de nos prédicateurs affectent de tourner & d'amplifier leur *Division*, de manière qu'ils rendent trouble ce qu'il doit y avoir de plus clair; qu'ils rendent vague ou confus, ce qu'il doit y avoir de plus précis & de plus simple ; & qu'après avoir fait, en écoliers, leur thême de plusieurs façons, ils ne laissent dans les esprits qu'un fatiguant amas de Synonymes & d'Antithèses. Ces *Divisions* laborieuses sont communément celles dont nous avons parlé, & qui, n'étant pas données par la nature, sont le travail futile de l'esprit & de l'art. Celle qui se présente d'elle-même à la réflexion, s'énonce en peu de mots ; &, comme les

points en ſont bien marqués, on n'a pas beſoin, pour les démêler, d'une analyſe métaphyſique.

2°. *L'intégrité* : Cicéron l'appelle *Abſolution*, pour exprimer la correſpondance complette de la *Diviſion* avec l'étendue du ſujet & ſes parties intégrantes : car il faut bien ſe garder, dit-il, d'y rien omettre d'eſſenciel à la cauſe, & à quoi l'on ſoit obligé de recourir après l'avoir oublié, ce qui ſeroit dans l'orateur une maladreſſe honteuſe ; *id quod vitioſiſſimum ac turpiſſimum eſt.* (Ibid. 32.)

On manque à ce précepte, lorſqu'au lieu d'embraſſer toute l'idée de ſon ſujet, on n'en préſente qu'une face ; & c'eſt ce qui arrive fréquemment dans ce genre d'Éloquence philoſophique ou religieuſe, que les anciens appeloient *in téſini*, & dans lequel on agite, non des cauſes particulières, mais des queſtions générales. « N'eſt-ce pas, demandois-je à un prédicateur célèbre, n'eſt-ce pas une » heureuſe *Diviſion* que celle de Cheminais dans » ſon ſermon de l'Ambition, où il montre qu'*elle* » *ne fait que des eſclaves & des tyrans ?*

» Cette *Diviſion*, me dit-il, a le défaut de trop » reſtreindre l'idée du ſujet ; & je la crois mieux » embraſſée, ſi dans le pacte de la fortune avec » l'ambitieux, on fait voir *ce qu'elle exige & ce* » *qu'elle donne.* » En effet dans ce plan je vis la choſe toute entière, au lieu que celle de Cheminais n'en préſente que deux aſpects.

3°. *La ſimplicité*, que Cicéron appelle *Paucitas* : elle conſiſte à ne prendre pour membre de la *Diviſion* que les idées principales & diſtinctes l'une de l'autre. Si l'orateur, en attaquant un mauvais citoyen, diſoit de lui : « Je prouverai que par ſa cupidité, ſon au- » dace, & ſon avarice, il a fait toute ſorte de maux » à la République ; » (*Ibid.* xxiij. 32.) la *Diviſion* ſeroit vicieuſe, puiſque l'idée de *Cupidité* renferme celle d'*Avarice*. C'eſt la faute la plus commune du vulgaire des orateurs.

Il peut arriver cependant que la *Diviſion* manque de ſimplicité, quoique les parties en ſoient diſtinctes ; & c'eſt ce qui arrive fréquemment dans nos ſermons, lorſque l'orateur, après avoir *diviſé*, *ſubdiviſé*, fait de ſon diſcours comme un arbre dont les branches s'épuiſent en ſe ramifiant & ne pouſſent qu'un bois ſans fruit.

Dans le genre oratoire, il faut ſe ſouvenir que rien ne frape la multitude que les grandes maſſes : les détails multipliés papillottent aux yeux de l'eſprit, ſe confondent dans la mémoire, & ne font ſur l'ame que des impreſſions légères & fugitives comme eux.

L'abus des *Subdiviſions* n'en exclut pourtant pas l'uſage ; & lorſque le dèvelopement du ſujet les exige, elles ſont placées : mais alors même, dit Cicéron, la ſimplicité conſiſte à ne pas y admettre de ſuperfluïtés, comme l'orateur, qui diroit : » Ce » dont mes adverſaires ſont accuſés, je prouverai » qu'ils l'ont pu faire, qu'ils l'ont voulu faire, & qu'ils » l'ont fait ; « (*Ib.* 33.) car s'il eſt prouvé qu'ils l'ont fait, le reſte devient inutile. Mais Cicéron lui-même ne ſemble t-il pas tomber dans ce défaut, lorſque dans la VII des Philippiques, (*iij* 9.) il *diviſe* ainſi : *Cur pacem nolo ? quia turpis eſt, quia perículoſa, quia eſſe non poteſt ?* Car s'il eſt prouvé que la paix avec Antoine eſt impoſſible, il eſt ſuperflu de faire voir qu'elle ſeroit honteuſe & dangereuſe. Lui-même, il dit ailleurs que dans le genre délibératif, les deux grands moyens ſont l'impoſſibilité ou la néceſſité ; mais ces deux moyens ne ſont pas toujours bien démontrés, & c'eſt alors qu'ils ont beſoin d'appui.

Voyez le modèle des *Subdiviſions* dans le ſermon de Maſſillon ſur la Mort du Pécheur & ſur celle du Juſte, ſermon que je regarde comme le chef-d'œuvre de l'Éloquence de la Chaire.

Que la *Diviſion* ſoit complette, préciſe, & diſtincte, c'eſt à dire, qu'elle embraſſe tout ſon ſujet, qu'elle ne s'étende point au dela, que les parties qu'elle diſtingue ne rentrent point l'une dans l'autre, qu'elles ſoient toutes correſpondantes & comme les branches d'une tige commune partant toutes du même point ; ce ſont des règles que la Philoſophie obſerve comme l'Éloquence. Cicéron les étend à toute ſorte de compoſition raiſonnée ; & il en cite pour exemple (I. *De Inv.* xxiij. 33.) la belle expoſition de l'Andriène de Térence, où Cimon dit à ſon eſclave :

Eo pacto & gnati vitam, & conſilium meum
Cognoſcis, & quid facere in hâc re te velim.

En effet, dans l'inſtruction du vieillard, cette *Diviſion* eſt remplie.

Toutes ces règles ſont celles du bon ſens ; & elles ſeroient ſuperflues, ſi ce qu'on appelle le ſens commun étoit moins rare. Mais ſoit manque de réflexion ou de juſteſſe dans l'eſprit, on voit tous les jours ceux qui mépriſent les règles, & qui nous diſent avec confiance que le talent n'en a pas beſoin, prouver, par leurs écrits, qu'avec le talent même on a tort de les négliger.

Je n'ajoûterai plus qu'une obſervation ; c'eſt que la *Diviſion* la plus ingénieuſe, la plus ſéduiſante pour l'orateur, le trompe fort ſouvent, en ce que l'une des parties eſt féconde & favorable à l'Éloquence, & que l'autre eſt ſtérile & ne peut lui fournir que des détails inanimés. Dans une cauſe où le ſujet commande, c'eſt un mal ſans remède. Tout ce que l'orateur peut faire alors, c'eſt de diſpoſer ſon ſujet de façon que la partie aride & épineuſe ſoit la première & la plus courte ; & que celle qui donne lieu à des tableaux frappants, à des mouvements pathétiques, ſoit la dernière & la plus étendue : c'eſt ce que Cicéron a obſervé ſingulièrement dans ſon plaidoyer pour Milon.

Cette méthode eſt d'autant plus facile à pratiquer, que, dans preſque toutes les cauſes, le ſujet préſente d'abord ce qu'il a de litigieux ; & qu'après la diſcuſſion, ſe place, comme de ſoi même, ce qu'il a de plus oratoire.

Mais dans un genre d'Éloquence où l'orateur eſt libre de choiſir ſes ſujets, il manque d'art, ſi l'une des parties eſt riche & belle aux dépens de l'autre.

L'Éloquence, comme la Poésie, doit aller en croissant, non pas du foible au fort, du mal au bien, mais du bien au mieux, & de l'intéressant au plus intéressant encore. Les commençants, faute de prévoyance, se laissent éblouir par les beautés que leur présente une première partie; & quand ils arrivent à la seconde, leur sujet se trouve épuisé. D'autres comptent sur les ressources de leur seconde partie, pour relever la foiblesse de la première & pour réchauffer l'auditoire; il n'est plus temps, l'auditoire est glacé, & son attention rebutée. L'homme habile, en méditant sa *Division*, prévoit, pèse, & balance ce que chaque partie de son sujet peut lui donner;

Et quæ
Desperat tractata nitescere posse relinquit.
Hor. *Art. poët.* 151.

Au reste, le plus sûr moyen de trouver aisément des *Divisions* heureuses, c'est de concevoir puissamment des sujets vastes & féconds.

Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo. (Id. ib. 40.)

(*M.* MARMONTEL.)

(N.) DOCTE, DOCTEUR. *Synonymes.*

Être *docte*, c'est être véritablement savant & habile: être *Docteur*, c'est non seulement être habile homme, mais avoir donné de la science certaines preuves, par lesquelles on ait obtenu ce titre.

Il faut néanmoins avouer que depuis quelques années on a mis une autre différence entre ces deux mots, & qu'aujourdhui le mot de *Docteur* est fort au dessous de *Docte*; ce qui est venu de ce que, dans un grand nombre d'habiles gens qui avoient ce degré, quelques-uns, ne soutenant pas leur nom par leur science, se sont trouvés *Docteurs* sans être *doctes*. Cela a suffi pour ravaler un titre si beau: car c'est un vice qu'on ne guérira jamais, de juger du particulier au général dans les choses désavantageuses. (ANDRY DE BOISREGARD.) *Réfl. sur l'Usage prés. de la langue fr.* tome 1.)

De là vient la distinction plaisante que donne peut-être trop sérieusement la Bruyère. (*M.* BEAUZÉE.)

Un homme à la Cour & souvent à la ville, qui a un long manteau de soie ou de drap de Hollande, une ceinture large & placée haut sur l'estomac, le soulier de maroquin, la calotte de même d'un beau grain, un collet bien fait & bien empesé, les cheveux arrangés, & le teint vermeil; qui avec cela se souvient de quelques distinctions métaphysiques, explique ce que c'est que la lumière de gloire, & sait précisément comment l'on voit Dieu: cela s'apelle un *Docteur*. Une personne humble, qui est ensevelie dans le cabinet; qui a médité, cherché, consulté, confronté, lu, ou écrit pendant toute sa vie, est un homme *docte*. (LA BRUYERE; caract. *ch. ij.*)

* DON, PRÉSENT. *Synonymes.*

Ces deux mots signifient ce qu'on donne à quelqu'un sans y être obligé. Le *Présent* est moins considérable que le *Don*, & se fait à des personnes moins considérables, excepté dans un cas dont nous parlerons tout à l'heure.

Ainsi, on dira d'un prince qu'il a fait *Don* de ses États à un autre, & non qu'il lui en a fait *Présent*. Par la même raison, un prince fait à ses sujets des *Présents*; & les sujets font quelquefois des *Dons* au prince, comme les *Dons gratuits* du Clergé & des États. Les princes se font des *Présents* les uns aux autres par leurs ambassadeurs. Deux personnes se font par contrat un *Don* mutuel de leurs biens.

On dira au figuré, Le *Don* des langues, le *Don* des larmes, *&c*; & en général tout ce qui vient de Dieu s'appelle *Don* de Dieu: c'est une exception à la règle générale. (*M.* D'ALEMBERT.)

(¶ Ceci même me feroit croire que la première & principale différence du *Don* & du *Présent*, consiste en ce que le *Présent* est moins considérable que le *Don*. L'auteur reconnoît que les princes se font des *Présents* les uns aux autres; ainsi, la seconde qualité qu'il attribue au *Présent*, d'être fait à des personnes moins considérables, ne lui est point essencielle. Les biens dont on nous accorde le domaine entier, dont nous faisons usage sans les détruire, & qui sont immeubles, sont, je crois, les véritables objets du *Don*; on en transporte la propriété sans les déplacer. Les biens qui se détériorent par l'usage & qui sont mobiliers, sont les objets du *Présent*: on les déplace pour en transporter la propriété.) (*M.* BEAUZÉE.)

On dit des talents de l'esprit & du corps, qu'ils sont un *Don* de la Nature; & des biens de la terre, qu'ils en sont des *Présents*. On dit, Les *Dons* de Cérès & de Pomone, & les *Présents* de Flore; parce que les premiers sont de nécessité plus absolue, & les autres de pur agrément. (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) DONNER, PRÉSENTER, OFFRIR. *Syn.*

L'idée du don est le fondement essenciel & commun qui rend synonyme en beaucoup d'occasions la signification de ces mots: mais *Donner* est plus familier; *Présenter* est plus respectueux; *Offrir* est quelquefois religieux. Nous *donnons* aux domestiques; nous *présentons* aux princes; nous *offrons* à Dieu.

On *donne* à une personne, afin qu'elle reçoive. On lui *présente*, afin qu'elle agrée. On lui *offre*, afin qu'elle accepte.

Nous ne pouvons *donner* que ce qui est à nous; *offrir* que ce qui est en notre pouvoir; mais nous *présentons* quelquefois ce qui n'est ni à nous ni en notre puissance.

Donner marque plus positivement l'acte de la volonté qui transporte actuellement la propriété de la chose. *Présenter* désigne proprement l'action extérieure de la main ou du geste, pour livrer la chose dont on veut transporter la propriété ou l'usage. *Offrir* exprime particulièrement le mouvement du cœur qui tend

à ce transport. Ainsi, la valeur des deux derniers mots a plus de rapport à la partie préliminaire du don ; & celle du premier en a davantage à ce qui rend cet acte pleinement exécuté : c'est pourquoi l'on peut fort bien dire qu'on *présente* en *donnant*, & qu'on *offre* pour *donner ;* mais on ne peut changer l'ordre de ce sens.

Les biens, le cœur, l'estime se *donnent*. Les respects, le pain bénit, les cayers des États ou des délibérations se *présentent*. Les services personnels s'*offrent*.

Ce n'est pas toujours la libéralité qui fait *donner ;* l'intérêt y a quelquefois beaucoup de part. La manière de *présenter* peut être plus agréable, que le don même de la chose. On *offre* plus souvent par pure politesse, que par affection de cœur. (*L'abbé* GIRARD.)

DORIQUE, adj. *Terme de Gram.* Le dialecte *dorique* est un des quatre dialectes ou manières de parler qui avoient lieu parmi les grecs. *Voyez* DIALECTE.

Les lacédémoniens, & particulièrement ceux d'Argos, furent les premiers qui s'en servirent ; de là il passa dans l'Épire, la Libye, la Sicile, l'île de Rhodes, & celle de Crète. C'est dans ce dialecte qu'ont écrit Archimède, Théocrite, & Pindare.

Cependant on peut dire que le dialecte *dorique* étoit la manière de parler particulière aux doriens, après qu'ils se furent retirés vers le mont Parnasse, & qu'il devint ensuite commun aux lacédémoniens, qui le portèrent à d'autres peuples.

Quelques auteurs ont distingué le dialecte lacédémonien du dialecte *dorique ;* mais ces deux dialectes ne sont en effet que le même, si l'on en excepte quelques expressions particulières aux lacédémoniens, comme l'a montré Rulandus dans son excellent traité *De linguâ græcâ ejusque dialectis*, *lib. V.*

Outre les auteurs dont nous avons déja parlé, & qui ont écrit dans le dialecte *dorique*, on peut compter Archytas de Tarente, Dion, Callinus, Simonides, Bacchylides, Alcman, *&c.*

On trouve le dialecte *dorique* dans les inscriptions de plusieurs médailles des villes de la grande Grèce & de la Sicile, comme ΑΜΒΡΑΚΙΩΤΑΝ. ΑΠΟΛΛΟΝΙΑΤΑΝ. ΑΧΕΡΟΝΤΑΝ. ΑΧΥΡΙΤΑΝ. ΗΡΑΧΛΕΩΝΤΑΝ. ΤΡΑΚΙΝΙΩΝ. ΘΕΡΜΙΤΑΝ. ΚΑΥΛΟΝΙΑΤΑΝ. ΚΟΠΙΑΤΑΝ. ΤΑΥΡΟΜΕΝΙΤΑΝ ; ce qui prouve que ce dialecte étoit en usage dans toutes ces villes.

Voici les règles que la Grammaire de Port-Royal donne pour discerner le dialecte *dorique :*

D'ῆτα, d'ω grand, d'ε, d'ο, & d'ȣ, l'α, fait le *Dore ;*
D'ει fait ῆτα ; d'ȣ, ω ; & d'ω, αυ fait encore ;
Ote ι de l'infini ; & pour le singulier
Se sert au féminin du nombre plurier.

Voyez le Dictionnaire de Trévoux & Chambers. (*L'abbé* MALLET.)

DOULEUR, CHAGRIN, TRISTESSE, AFFLICTION, DÉSOLATION. *Synonymes.*

Ces mots désignent en général la situation d'une ame qui souffre. *Douleur* se dit également des sensations désagréables du corps, & des peines de l'esprit ou du cœur : les quatre autres ne se disent que de ces dernières. De plus *Tristesse* diffère de *Chagrin*, en ce que le *Chagrin* peut être intérieur, & que la *Tristesse* se laisse voir au dehors. La *Tristesse* d'ailleurs peut être dans le caractère ou dans la disposition habituelle, sans aucun sujet ; & le *Chagrin* a toujours un sujet particulier.

L'idée d'*Affliction* ajoûte à celle de *Tristesse ;* celle de *Douleur*, à celle d'*Affliction* ; & celle de *Désolation*, à celle de *Douleur.*

Chagrin, *Tristesse*, & *Affliction*, ne se disent guère en parlant de la *Douleur* d'un peuple entier, surtout le premier de ces mots. *Affliction* & *Désolation* ne se disent guère en Poésie, quoique *Affligé* & *Désolé* s'y disent très-bien. *Chagrin*, en Poésie, surtout lorsqu'il est au pluriel, signifie plus tôt *Inquiétude* & *Souci*, que *Tristesse* apparente ou cachée. *V.* CHAGRIN, TRISTESSE, MÉLANCHOLIE, *synonymes.*

Je ne puis m'empêcher, à cette occasion, de rapporter ici un beau passage du quatrième livre des Tusculanes, dont l'objet est à peu près le même que celui de cet article, & dont j'ai déja dit un mot dans l'*article* DICTIONNAIRE, à l'occasion des synonymes de la langue latine.

Ægritudo, dit Cicéron, (*chap.* 7), *est opinio recens mali præsentis, in quo demitti contrahique animo rectum esse videatur ... Ægritudini subjiciuntur ... angor, mæror, luctus, ærumna, dolor, lamentatio, sollicitudo, molestia, afflictatio, desperatio, & si qua sunt sub genere eodem ......* Angor *est ægritudo premens ;* luctus, *ægritudo ex ejus qui carus fuerit interitu acerbo ;* mæror, *ægritudo flebilis ;* ærumna, *ægritudo laboriosa ;* dolor, *ægritudo crucians ;* lamentatio, *ægritudo cum ejulatu ;* sollicitudo, *ægritudo cum cogitatione ;* molestia, *ægritudo permanens ;* afflictatio, *ægritudo cum vexatione corporis ;* desperatio, *ægritudo sine ullâ rerum exspectatione meliorum.* Nous invitons le lecteur à lire tout cet endroit, ce qui le suit, & ce qui le précède ; il y verra avec quel soin & quelle précision les anciens ont su définir, quand ils en ont voulu prendre la peine. Il se convaincra de plus que, si les anciens avoient pris soin de définir ainsi tous les mots, nous verrions entre ces mots une infinité de nuances qui nous échapent dans une langue morte, & qui doivent nous faire sentir combien le premier des humanistes modernes, morts ou vivants, est éloigné de savoir le latin. *Voyez* COLLÈGE, SYNONYME, DICTIONNAIRE, *&c.* (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) DOULEUR, MAL. *Synonymes.*

Dans quelque sens qu'on prenne ces mots, le plaisir est toujours l'opposé de la *Douleur*, & le bien l'est du *Mal.* Mais ils ne sont proprement

ſynonymes, que dans le ſens où ils marquent une ſorte de ſenſation disgracieuſe qui fait ſouffrir: & alors la *Douleur* dit quelque choſe de plus vif, qui s'adreſſe préciſément à la ſenſibilité; le *Mal* dit quelque choſe de plus générique, qui s'adreſſe également à la ſenſibilité & à la ſanté.

La *Douleur* eſt ſouvent regardée comme l'effet du *Mal*, jamais comme la cauſe. On dit de celle-là, qu'elle eſt aigüe; de l'autre, qu'il eſt violent. On dit auſſi, par ſentence philoſophique, que la mort n'eſt pas un *Mal*, mais que la *Douleur* en eſt un. (*L'abbé* GIRARD)

* DOUTEUX, INCERTAIN, IRRÉSOLU. *Synonymes.*

(¶ Ces trois termes marquent également l'état de ſuſpenſion ou d'équilibre, dans lequel ſe trouve l'ame à l'égard des objets qui fixent ſon attention.

Le *Doute* vient de l'inſuffiſance des preuves, ou de l'égalité de vraiſemblance entre les preuves pour & contre; l'*Incertitude*, du défaut des lumières néceſſaires pour ſe décider; & l'*Irréſolution*, du défaut des motifs d'intérêt, ou de l'égalité des motifs oppoſés.

Le *Doute* produit l'*Incertitude*; & tous deux concernent l'eſprit, qui a beſoin d'être éclairé: l'*Irréſolution* concerne le cœur, qui a beſoin d'être touché.) (*M.* BEAUZÉE.)

Douteux ne ſe dit que des choſes; *Incertain* ſe dit des choſes & des perſonnes; *Irréſolu* ne ſe dit que des perſonnes, il marque de plus une diſpoſition habituelle, & tient au caractère.

Le ſage doit être *incertain* à l'égard des opinions *douteuſes*, & ne doit jamais être *irréſolu* dans ſa conduite. On dit d'un fait légèrement avancé, qu'il eſt *douteux*; & d'un bonheur légèrement eſpéré, qu'il eſt *incertain*: ainſi, *Incertain* ſe rapporte à l'avenir; & *Douteux*, au paſſé ou au préſent. *Voyez* INCERTITUDE, DOUTE, IRRÉSOLUTION, *ſyn.* IRRÉSOLU, INDÉCIS, *ſyn.* & IRRÉSOLUTION, INCERTITUDE, PERPLEXITÉ. (*M.* d'ALEMBERT.)

DRAMATIQUE, adj. *Poéſie.* Épithète que l'on donne aux pièces écrites pour le Théâtre, & aux Poemes dont le ſujet eſt mis en action, pour les diſtinguer du Poeme épique, qui conſiſte partie en actions & partie en récit. *Voyez* THÉATRE, DRAME, POÈME.

Pour les lois & le ſtyle du Poème *dramatique*, *Voyez* UNITÉ, ACTION, CARACTÈRE, FABLE, STYLE, COMÉDIE, TRAGÉDIE, *&c.* (*L'abbé* MALLET.)

* DRAME, ſubſt. m. (*Belles-Lettres.*) Pièce ou Poème compoſé pour le Théâtre. Ce mot eſt tiré du grec *Drama*, que les latins ont rendu par *Actus*, qui chez eux ne convient qu'à une partie de la pièce; au lieu que le *Drama* des grecs convient à toute une pièce de Théâtre, parce que littéralement il ſignifie *Action*, & que les pièces de Théâtre ſont des actions ou des imitations d'action.

Un *Drame*, ou comme on dit communément, une pièce de Théâtre, eſt un ouvrage en proſe ou en vers, qui ne conſiſte pas dans un ſimple récit comme le Poème épique, mais dans la repréſentation d'une action. Nous diſons *Ouvrage*, & non pas *Poème*; car il y a d'excellentes comédies en proſe, qui, ſi on les conſidère relativement à l'ordonnance de la fable, aux caractères, à l'unité des temps, de lieu, & d'action, ſont exactement conformes aux règles, auxquelles cependant on n'a pas donné le nom de Poème, parce qu'elles ne ſont pas écrites en vers.

Les anciens comprenoient ſous le nom de *Drame*, la Tragédie, la Comédie, & la Satyre, eſpèce de ſpectacle moitié ſérieux moitié bouffon. *Voyez* COMÉDIE, SATYRE, TRAGÉDIE.

Parmi nous les différentes eſpèces de *Drame* ſont la Tragédie, la Comédie, la Paſtorale, les Opéra, ſoit tragédie ſoit ballet, & la Farce. On nommeroit peut-être plus exactement ces deux dernières eſpèces *Spectacles*, car les véritables règles du *Drame* y ſont pour l'ordinaire ou violées ou négligées. *Voyez* TRAGÉDIE, COMÉDIE, FARCE, OPÉRA, *&c.*

Quelques Critiques ont voulu reſtreindre le nom de *Drame* à la Tragédie ſeule: mais on a démontré contre eux, que ce titre ne convenoit pas moins à la Comédie, qui eſt auſſi bien que la première la repréſentation d'une action; toute la différence naît du choix des ſujets, du but que ſe propoſent l'une & l'autre, & de la diction, qui doit être plus noble dans la Tragédie; du reſte, ordonnance, unité, intrigue, épiſode, dénouement, tout leur eſt commun.

Le Cantique des Cantiques & le livre de Job ont été regardés par quelques auteurs comme des *Drames*; mais outre qu'il n'eſt rien moins que certain que les hébreux ayent connu cette eſpèce de Poème, ces ouvrages tiennent moins de la nature du *Drame*, que de celle de ſimple dialogue. (*L'abbé* MALLET.)

(¶ On donne aujourdhui plus particulièrement le nom de *Drame* à une eſpèce de Tragédie populaire, où l'on repréſente les évènements les plus funeſtes & les ſituations les plus miſérables de la vie commune.

Tous les genres ſont bons, hors le genre ennuyeux,

a dit M. de Voltaire; & celui-ci peut avoir ſon intérêt, ſon utilité, ſon agrément, ſa beauté même. Pour l'intérêt, il eſt aiſé d'y en mettre. L'enfance, la vieilleſſe, l'infirmité dans l'indigence, la ruine d'une famille honnête, la faim, le déſeſpoir, ſont des ſituations très-touchantes; une grêle, une inondation, un incendie, une femme avec ſes enfants prêts à périr ou dans les eaux ou dans les flammes, ſont des tableaux très-pathétiques; les hopitaux, les priſons, & la grève, ſont des théâtres de terreur & de compaſſion ſi éloquents eux-mêmes, qu'ils diſpenſent l'auteur qui les met ſous nos yeux d'employer une autre éloquence. Les malheurs

domeſtiques, les évènements populaires, ont auſſi l'avantage d'être plus près de nous; & quoiqu'ils nous étonnent moins que ceux des héros & des rois, ils doivent nous toucher plus vivement: je n'en fais aucun doute; & ſi le genre le plus intéreſſant pour le plus grand nombre eſt le meilleur de tous, le *Drame* l'emporte ſur la Tragédie. Corneille, Racine, Voltaire ont peu connu le grand art d'émouvoir, & ont été d'autant plus maladroits, qu'avec des ſujets populaires & les moyens dont je viens de parler, ils ſe ſeroient épargné bien des veilles: le canevas de leur pantomime une fois tracé, l'acteur auroit pu le remplir.

Pourquoi donc ni les grecs, ni les latins, ni les françois juſqu'à nos jours, n'avoient-ils employé des moyens ſi faciles d'intéreſſer & d'émouvoir? pourquoi le grand modèle des dramaturges, Shakeſpeare n'a-t-il pas pris lui-même ſes ſujets parmi le peuple? & pourquoi a-t-il préféré les crimes & les malheurs des rois? C'eſt que, dans aucun temps, parmi les peuples éclairés, intéreſſer & émouvoir n'ont été l'objet du ſpectacle. Il en eſt de la Poéſie comme de l'Éloquence; elle intéreſſe pour attacher, elle émeut pour perſuader. Le pathétique eſt un de ſes moyens, & ſon moyen le plus puiſſant, mais non pas ſa fin ultérieure. Un *Drame* qui ne tend ni à inſtruire ni à corriger, eſt à l'égard de la Tragédie, ce que la Farce eſt à l'égard de la bonne Comédie. Telle farce divertit plus la multitude que le *Tartufe* ou le *Miſanthrope;* tel *Drame* auſſi l'émeut plus vivement que *Cinna*, *Athalie*, & *Zaïre* elle-même: mais après avoir ri deux-cents ans au ſpectacle de la Farce, & pleuré à celui du *Drame*, qu'aurions-nous appris de nouveau?

On n'a point aſſemblé les hommes pour leur montrer ſur un théâtre ce qui ſe paſſe tous les jours autour d'eux, ſurtout parmi la populace. La nature eſt encore plus vraie & plus touchante que ſon imitation; & s'il ne s'agiſſoit que de la vérité, les carrefours, les hopitaux, la grève, ſeroient les ſalles de ſpectacle.

Les grecs ſavoient très-bien qu'il y avoit au monde des vagabonds & des mendiants, des hommes foibles & opprimés, des malheureux tombés de l'opulence dans la misère & l'eſclavage: mais ce qu'ils ne ſavoient pas aſſez, ou ce qu'ils pouvoient oublier, c'eſt que les rois étoient eux-mêmes les jouets de la deſtinée; que nul degré d'élévation ne mettoit l'homme au deſſus des revers; qu'il y avoit des calamités pour toutes les conditions; & l'on rapportoit du ſpectacle cette grande leçon de modeſtie & de conſtance,

Tout mortel eſt chargé de ſa propre douleur.

Les grecs ſavoient qu'il y avoit partout des hommes imprudents, paſſionnés, coupables, ou par une erreur volontaire, ou par un mauvais naturel: mais ce qu'il importoit de leur apprendre, c'eſt que dans les rois l'imprudence, la paſſion, l'erreur, ou la méchanceté avoient des effets effrayants & des ſuites épouvantables; & ils ſe retiroient du ſpectacle avec cette grande leçon de prudence & de politique,

Des fautes de leurs rois les peuples ſont punis.

Le même principe d'utilité morale a dû agir, comme à notre inſu, dans la formation du nouveau ſyſtême tragique: car le bon goût & le bon eſprit ne ſont qu'un; & plus les hommes ſont éclairés, plus leurs plaiſirs ſont raiſonnables. Dans la peinture des dangers & des malheurs où les paſſions nous engagent, le pathétique n'a donc été que le moyen de l'inſtruction; & en nous faiſant frémir ou pleurer ſur le deſtin de nos ſemblables, la Tragédie a dû nous faire voir par quelle impulſion violente ou par quel attrait inſenſible l'homme, en proie à ſes paſſions, devient coupable & malheureux. Mais ici les moyens ſont les mêmes pour l'héroïque & pour le populaire. Les paſſions étendent leurs ravages dans tous les états de la vie: l'exemple des dangers & des malheurs qu'elles entraînent peut donc être pris également dans tous les états; le fils de Brutus & Barnewel ſont tous les deux une leçon terrible.

Auſſi ne diſputons-nous pas au *Drame* le mérite qu'il peut avoir, lorſqu'à l'exemple de la Tragédie, il placera dans le cœur humain le reſſort des évènements, le mobile de l'action. Que l'homme y ſoit malheureux par ſa faute, en danger par ſon imprudence, jouet de ſa propre foibleſſe, victime de ſa paſſion; ce genre, avec moins de ſplendeur, de dignité, d'élévation que la Tragédie, ne laiſſera pas que d'avoir ſa bonté poétique & ſa bonté morale. Il ne demande point ce génie exalté, qui exagère avec vraiſemblance, qui agrandit & embellit tout; mais il demande un eſprit juſte & pénétrant, un œil obſervateur, une imagination vive, une ſenſibilité profonde, l'Éloquence du ſtyle, & le talent de l'imitation.

Le mauvais *Drame* eſt donc celui qui roule ſur des accidents dont l'homme eſt la victime ſans en être la cauſe. Une calamité, un malheur domeſtique, un accident funeſte, qui vient d'une cauſe étrangère, ne prouve rien, n'inſtruit & n'avertit de rien. Le ſpectateur en eſt affligé, mais d'une triſteſſe ſtérile; & c'eſt ce qui la rend pénible: car, à ſe conſulter ſoi-même, on trouvera que cet intérêt qu'on a pris à un ſpectacle uniquement funeſte, n'eſt autre choſe que le ſentiment d'un malheur auquel on ne voit ni préſervatif ni remède; & la vérité inutilement affligeante qui nous en reſte & qui nous pourſuit quand l'illuſion eſt diſſipée, c'eſt de penſer qu'il y a au monde une infinité d'êtres ſouffrants qui n'ont pas mérité leur ſort.

Il eſt bien vrai que l'auteur a ſoin de ménager pour le dénouement quelque bel acte de bienfaiſance, qui vient tirer du précipice les perſonnages intéreſſants. Mais on ne ſait que trop que c'eſt là le roman de la ſociété, & que le reſte en eſt l'hiſtoire.

Il arrive quelquefois que le *Drame* nous fait admirer dans le malheur la ſérénité, la conſtance, le courage

courage de la vertu ; qu'il nous fait aimer la candeur, la modeſtie, & la fierté d'une innocence incorruptible. Mais quoiqu'un exemple ſi touchant ait ſon attrait & ſon utilité, il faut que les hommes qui ont le plus étudié la nature & l'art, n'ayent pas jugé ce moyen d'inſtruire & de corriger aſſez puiſſant, puiſqu'aucun d'eux n'a cru que l'intérêt de l'admiration, de la bienveillance, & de la pitié pût remplir l'objet du ſpectacle. Attaquer le vice, par la crainte du ridicule & de la honte ; le crime, par l'effroi des remords qui l'aſſiègent & du châtiment qui le ſuit ; les paſſions, par la peinture des tourments, des dangers, des malheurs qui les accompagnent ; voilà les grands effets du Théâtre. Sa Morale reſſemble aux lois, qui preſcrivent & qui menacent. L'émulation de l'exemple eſt le plus foible de ſes moyens. Le *Drame* ayant donc renoncé au ridicule, que Térence lui-même a cru devoir mêler au pathétique de l'Andriène, il ne lui reſte plus que les moyens de la Tragédie, la terreur & la compaſſion ; & l'une & l'autre n'eſt ſalutaire, comme on vient de le voir, qu'autant que le malheur eſt cauſé par le crime & le fait déteſter, ou par la paſſion & nous avertit de la craindre. Mais alors le *Drame* eſt bien loin de pouvoir être la reſſource d'un homme ſans talent, d'un mauvais écrivain, d'un barbouilleur qui ſe croit peintre.

L'invention d'un ſujet pathétique & moral, populaire & décent, ni trivial ni romaneſque, & dont la ſingularité conſerve l'air du naturel le plus ſimple & le plus commun ; la conduite d'une action qui doit être d'autant plus vive, qu'elle ne ſera ſoutenue par aucun des preſtiges de l'illuſion théâtrale, & d'autant plus adroitement nouée & dénouée, que les fils en ſont mieux connus ; une imitation préſentée tout à côté de ſon modèle, & dont la moindre invraiſemblance ſeroit frappante pour tous les yeux ; des mœurs bourgeoiſes ou populaires à peindre ſans groſſièreté, ſans baſſeſſe, & pourtant avec l'air de la vérité ; un langage ſimple & du ton de la choſe & des perſonnages, mais correct, mais facile & pur, naïf, ingénieux, ſenſible, énergique lorſqu'il doit l'être, jamais forcé, jamais plus haut que le ſujet ; des caractères à deſſiner, à combiner, à ſoutenir, où l'innocence, la vertu, la bonté, ſont ce qu'il y a de plus facile à peindre : car le mélange des vertus & des vices, d'un heureux naturel & d'un mauvais penchant, d'un fond d'honnêteté que la contagion de l'exemple altère & commence à corrompre, un choc de paſſions contraires ou d'inclinations oppoſées, ſont de bien autres difficultés : voilà ce qui paſſe les forces du commun des faiſeurs de *Drame*. Mais ce qui les paſſe encore plus, c'eſt l'art de rendre le crime ſupportable dans un ſpectacle populaire ; car il eſt là dans toute ſa baſſeſſe & avec toute ſa noirceur. Il tarde à chaque inſtant de le voir trainer à la grève ; & dès qu'on l'a mis ſur la ſcène, il n'y a pas d'autre moyen décent de l'en faire ſortir, que de l'envoyer au gibet.

Ces difficultés réunies ont fait prendre à la foule des *Dramaturges* le parti plus commode de tirer tout leur pathétique des accidents de la vie commune ; & leur action réduite en pantomime les diſpenſe du ſoin d'écrire & de la peine de penſer.

Leur théorie roule ſur deux erreurs : l'une, que tout ce qui intéreſſe eſt bon pour le théâtre ; l'autre, que tout ce qui reſſemble à la nature eſt beau, & que l'imitation la plus fidèle eſt toujours la meilleure.

Rien de plus intéreſſant, je l'avoue, que de voir dans une maſure une famille honnête, délaiſſée, & réduite aux dernières extrémités de la misère & du déſeſpoir. Vous êtes sûr de déchirer les cœurs, d'arracher des ſanglots de tout un auditoire & de le noyer dans ſes larmes, avec les cris de ces enfants qui demandent du pain à leur malheureux père, & avec les larmes d'une mère qui voit ſon nourriſſon, pour qui les ſources de la vie ont tari, prêt à expirer dans ſon ſein. Mais quel eſt le peuple féroce dont un pareil ſpectacle fera l'amuſement ? Quel plaiſir peut nous faire l'image d'un malheur ſans fruit, où l'homme eſt victime paſſive, où ſa volonté ne peut rien ? Affligez-moi, mais pour m'inſtruire, mais pour m'apprendre à me garantir du malheur dont je ſuis témoin. Montrez-moi, j'y conſents, une famille déſolée ; mais dont la ruine & le malheur ſoient cauſés, par un vice, par une paſſion funeſte, dont le germe ſoit dans mon cœur. La liqueur dont vous m'abreuvez eſt amère ; je le veux bien, pourvu qu'elle ſoit ſalutaire, & que la crainte & la prudence ſoient la ſuite de la pitié. La douleur que m'aura cauſée un ſpectacle affligeant doit être ſoulagée par la réflexion : & ce ſoulagement conſiſte à pouvoir me dire à moi-même que l'homme eſt libre d'éviter le malheur dont je viens de voir la peinture ; que le vice, la paſſion, l'imprudence, la foibleſſe qui en eſt la cauſe, n'eſt pas un mal néceſſaire ; & que je puis moi-même m'en préſerver ou m'en guérir. Mais d'une grêle, d'un incendie, d'un accident funeſte qui fait des malheureux, quelle eſt pour ma penſée la réflexion conſolante ? & de quoi l'amertume du ſentiment que le ſpectacle m'a laiſſé, eſt-elle le contrepoiſon ?

Un exemple va me faire entendre. Il dépendoit de M. de Voltaire de rendre infiniment plus pitoyable & plus touchante la ſituation de l'Enfant prodigue. Il a écarté de la ſcène préciſément tout ce qu'un faiſeur de *Drame* y auroit mis. Pourquoi cela ? parce que dans ſes principes & dans ſon plan il ne s'agiſſoit pas d'employer un art ſuperflu à rendre intéreſſantes l'indigence & la faim, mais de tirer le pathétique d'une ſituation morale, de rendre ſalutaire l'exemple d'un jeune homme à qui ſa facilité, ſa foibleſſe, & l'attrait du mauvais exemple, ont fait préférer les plaiſirs du vice au bonheur que lui offroit un amour vertueux. Ses réflexions, ſes regrets, ſa douleur, le fond d'honnêteté & de délicateſſe qui reſte dans ſes ſentiments, la honte qui l'accable, l'eſpérance qui le ſoutient, l'amour que le malheur & le remords ont fait revivre dans ſon

ame, les reproches de la nature plus amers que ceux de l'amour, l'impatience & la crainte de se voir aux genoux d'un père abandonné & d'une maitresse outragée; ce tableau de la renaissance de toutes les vertus dans un cœur que le vice a pu souiller, mais n'a pu corrompre, c'est là ce que M. de Voltaire a cru digne d'être présenté aux yeux des spectateurs, & non pas des objets qu'on ne rencontre que trop souvent sur son passage.

Le mérite du poète, le charme du spectacle, ne consistent pas seulement à nous offrir des tableaux dont nous soyons émus, mais dont nous nous plaisions à l'être. Le trivial a beau être touchant: « Je » ne vais point au spectacle, disoit un homme de » sens & de goût, pour n'y voir & pour n'y entendre » que ce que je vois & ce que j'entends en me met- » tant à ma fenêtre. » Il y a donc, même pour le pathétique, un choix, un attrait de curiosité, un désir de voir la nature, ou sous de nouveaux points de vûe, ou revétue de formes & de couleurs nouvelles. Des combinaisons d'intérêts, de caractères, & d'incidents, peu communes & pourtant vraisemblables; des nuances de mœurs que ne présentent pas la société journalière, ou, dans ce qui s'y passe, des singularités que nous n'aurions pas apperçues & que l'œil du peintre a saisies; un naturel qui n'a rien de vulgaire, soit dans l'expression du vice, soit dans celle de la vertu; enfin cet assemblage de traits épars sur la scène du monde, qui, recueillis & raprochés, forment un tableau ressemblant, dont rien de semblable n'existe: telle est l'imitation poétique. *Voyez* IMITATION.

Nulle action dans la vie ne seroit théâtrale, si on la rendoit fidèlement. Il y a toujours des vides, des longueurs, des circonstances superflues, des détails froids & plats, qu'il seroit puéril de raconter, & plus puéril de mettre en scène. L'art du conteur est de réduire l'action à ce qu'elle a d'original ou d'intéressant. L'art du poète *dramatique* est de l'étendre & de l'embellir, d'en élaguer ce qu'elle a de commun, & d'y ajouter ce qui peut la rendre plus singulière & plus piquante, ou plus vive & plus animée. C'est bien partout l'air de la vérité, sa ressemblance, mais jamais sa copie. Il en est du langage comme de l'action.

Le poète qui écrit comme on parle, écrit mal. Sa diction doit être naturelle, mais de ce naturel que le goût rectifie, où il ne laisse rien de froid, de négligé, de diffus, de plat, d'insipide. Le langage même du peuple a sa grâce & son élégance, comme il a sa bassesse & sa grossièreté: il a ses tours ingénieux & vifs, ses expressions pittoresques, & parmi les figures dont il est plein, il en est de très-éloquentes. Il aura donc aussi sa pureté, quand le choix sera fait avec discernement. L'opération du goût dans l'art d'imiter le langage, ressemble à celle du crible qui sépare le grain pur d'avec la paille & le gravier.

Cette théorie est connue; mais dans le systême du *Drame*, il paroît qu'on ne l'admet point. L'exacte vérité, la nature elle-même est ce qu'on affecte de rendre; & ce systême est très-commode: car il dispense & du goût dans le choix, & du génie dans l'invention, & du don de donner aux choses une création nouvelle. Copier ce qu'on voit, dire ce qu'on entend, & donner pour du naturel l'incorrection, la platitude, l'insipidité du langage, comme l'oiseuse futilité des petits détails pantomimes qui se mêlent à l'action; c'est, dans ce genre, ce qu'on appelle connoître & peindre la nature. Le trivial, le bas, le dégoûtant, tout sera bon; car tout est vrai. Ainsi, la Farce a profité de la faveur accordée au *Drame*; & en effet la même corruption du goût qui fait approuver l'un, doit faire applaudir l'autre: car si tout ce qui fait frémir ou pleurer est digne de la scène, tout ce qui fait rire en sera digne aussi; & de proche en proche les plaisirs du bas peuple deviendront ceux de tout le monde.

Ce systême des faiseurs de *Drame* n'est pas encore, il est vrai, celui de nos sculpteurs & de nos peintres; mais il est celui des modeleurs & enlumineurs du boulevard. « Quel est le mérite sublime de la Sculp- » ture, vous diront ces grossiers artistes? n'est-ce » pas d'imiter si fidèlement la nature que l'image » soit prise pour la réalité? Hé bien, placez dans » vos jardins ces figures colorées, d'un paysan, » d'un soldat, d'un abbé; & si l'on ne s'y méprend » pas, nous passerons pour des sculpteurs mé- » diocres ».

On s'y méprendra; & vous serez encore indignes du nom de sculpteurs. On ne se méprendra point de même à la Vénus, au Laocoon, à l'Hercule, à l'Antinoüs, à l'Apollon, au Gladiateur antique, ni au Milon du Pujet, ni au Mercure de Pigal; & ce seront toujours les chefs-d'œuvre de l'art. Rendre crûment la vérité commune, est le talent d'un ouvrier; faire mieux que n'a fait la nature elle-même & l'embellir en l'imitant, est l'art réservé au génie.

Cependant s'il falloit en croire quelques spéculateurs modernes, tout, dans les arts, devroit concourir à ce qu'ils appellent l'*Effet*, c'est à dire, à l'illusion & à l'émotion la plus forte; & plus l'illusion seroit complette & le spectacle pathétique, plus il nous seroit agréable, quelque moyen que l'on eût pris pour nous tromper & pour nous émouvoir.

Cette opinion peut être celle d'un peuple sans délicatesse, qui ne demande qu'à être ému. Mais pour un monde éclairé, cultivé, & doué d'organes sensibles, le plaisir de l'émotion dépend toujours des moyens qu'on y emploie: & s'il n'a éprouvé au spectacle que les angoisses d'un intérêt pénible, sans aucune de ces jouïssances de l'esprit & de l'ame que le dèvelopement du cœur humain, l'Éloquence des passions, les charmes de la Poésie, mêlent à l'illusion du théâtre des Racines & des Voltaires; il fera peu de cas d'un *Drame* qui, avec l'imitation & l'expression triviale de la douleur & de la plainte, avec des objets pitoyables, avec des cris, des larmes, des sanglots, l'aura physiquement ému.

La distinction des deux genres paroîtra plus sensible dans les vers que voici :

Il est un art d'imiter la nature,
Que de ses dons le génie a doué;
Il en est un qu'il a désavoué,
Comme une lourde & grossière imposture.
L'un, plein de force & de facilité,
Avec mesure] embellit, exagère ;
En imitant, sa main sûre & légère
Joint la richesse à la simplicité :
Hardi, mais sage, élégant, mais sévère,
Et libéral sans prodigalité,
La grâce noble est son grand caractère.
L'autre, indigent de son stérile fonds,
Va mendiant les secours qu il amasse.
Dans ses sujets, pour les rendre féconds,
C'est encor peu de charger, il entasse.
S'il a dessein d'inspirer la pitié,
Rien à ses yeux n'est assez pitoyable;
Si la terreur, rien n'est trop effroyable.
Le tendre amour, la sensible amitié,
Et la nature encor plus déchirante,
Et l'innocence, éperdue, expirante,
Et la vertu dans l'excès du malheur,
N'ont, à son gré, qu'une foible couleur.
Sous des haillons il nous peint l'indigence,
Il fait de sang dégouter la vengeance,
Et sur la roue il montre la douleur.
Le Cannibale, avec ses barbaries,
N'est pas encore un objet assez noir :
A son spectacle, il faut, pour émouvoir,
Le parricide entouré de furies.
Il va fouiller jusques dans les tombeaux,
Il en revient couvert d'affreux lambeaux ;
Et quand d'horreur il voit que l'on frissonne,
Il s'applaudit du plaisir qu'il nous donne.

(*M. Marmontel.*)

(N.) DROIT, DEBOUT. *Synonymes.*
On est *droit*, lorsqu'on n'est ni courbé ni penché. On est *debout*, lorsqu'on est sur ses pieds.

La bonne grâce veut qu'on se tienne *droit*. Le respect fait quelquefois tenir *debout*. (*L'abbé Girard.*)

(N.) DROIT, JUSTICE, *Synonymes.*
Le *Droit* est l'objet de la *Justice* ; c'est ce qui est dû à chacun. La *Justice* est la conformité des actions avec le *Droit* ; c'est rendre & conserver à chacun ce qui lui est dû. Le premier est dicté par la nature, ou établi par l'autorité, soit divine soit humaine ; il peut quelquefois changer selon les circonstances. La seconde est la règle qu'il faut toujours suivre ; elle ne varie jamais.

Ce n'est pas aller contre les lois de la *Justice*, que de soutenir & défendre ses *Droits* par les mêmes moyens dont on se sert pour les attaquer. (*L'abbé Girard.*)

(N.) DUBITATION. s. f. Figure de pensée par fiction, dans laquelle celui qui parle paroît incertain du parti qu'il doit prendre, quoiqu'il sache au fonds à quoi s'en tenir, ou qu'il n'y ait en effet qu'un parti qui lui convienne.

Nous avons un bel exemple de *Dubitation* dans la lettre de Tibère au Sénat, que Tacite a conservée dans ses Annales (VI. 6.)

Quid scribam vobis, P. C. aut quomodo scribam? aut quid omnino uon scribam hoc tempore? Dii me deæque pejus perdant quam perire quotidie sentio, si scio!	Que vous écrirai-je, Pères conscrits? comment vous écrirai-je? ou que ne vous écrirai-je pas dans les conjonctures présentes? Que les dieux & les déesses me fassent périr plus cruellement encore que je ne me sens périr tous les jours, si j'en sais rien!

C'est l'image de la perplexité réelle où étoit l'empereur ; il n'y a point ici de fiction, du moins quant à l'état de son ame : cependant il savoit déja ce qu'il se proposoit d'écrire quand il prit la plume, & c'est en feignant de l'ignorer qu'il prend le ton figuré.

Dans la *Zaïre* de M. de Voltaire, Orosmane, ayant surpris le billet fatal adressé à Zaïre par Nérestan, s'écrie :

Cours chez elle à l'instant; va, vole, Corasmin;
Montre-lui cet écrit... Qu'elle tremble, & soudain
De cent coups de poignard que l'infidèle meure :
Mais avant de fraper... Ah! cher Ami, demeure;
Demeure, il n'est pas temps : je veux que ce chrétien,
Devant elle amené.... Non, je ne veux plus rien :
Je me meurs, je succombe à l'excès de ma rage.

Dans le premier exemple, Tibère déclare luimême son incertitude : dans le second, Orosmane est le jouet de la sienne ; il veut, il ne veut pas ; l'inconstance des mouvements de sa passion pousse ses esprits de différents côtés ; son ame est suspendue dans une irrésolution douloureuse, comme les vagues de la mer agitées par des vents contraires.

La *Dubitation*, très-fréquente dans les monologues, y prend quelquefois un air de consultation ; la personne qui parle, y balance les raisons pour & contre, & finit souvent par prendre un parti bon ou mauvais. Tel est, dans l'*Andromaque* de Racine, le beau monologue qui commence le V. acte, & qui peint si vivement le trouble de l'ame d'Hermione après avoir commandé à Oreste de tuer Pyrrhus :

Où suis-je? qu'ai-je fait? que dois-je faire encore?
Quel transport me saisit? quel chagrin me dévore?
Errante & sans dessein je cours dans ce palais :
Ah! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais!

Le cruel ! de quel œil il m'a congédiée ;
Sans pitié, sans douleur, au moins étudiée !
Ai-je vu ses regards se troubler un moment ?
En ai-je pu tirer un seul gémissement ?
. . . .
Je tremble au seul penser du coup qui le menace ;
Et prête à me venger, je lui fais déja grâce !
Non, ne révoquons point l'arrêt de mon courroux ;
Qu'il périsse : aussi bien il ne vit plus pour nous ;
Le perfide triomphe & se rit de ma rage ;
Il pense voir en pleurs dissiper cet orage.
. . . .
Qu'il meure, puisqu'enfin il a dû le prévoir,
Et puisqu'il m'a forcée enfin à le vouloir.
A le vouloir ? Hé quoi, c'est donc moi qui l'ordonne ?
Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione ?
Ce prince, dont mon cœur se faisoit autrefois,
Avec tant de plaisir, redire les exploits,
A qui même en secret je m'étois destinée
Avant qu'on eût conclu ce fatal hyménée !
Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'États,
Que pour venir si loin préparer son trépas,
L'assassiner, le perdre ? Ah ! devant qu'il expire...

Il y a aussi une belle *Dubitation* dans Virgile (*Æn.* IV. 534-547.) c'est le monologue de Didon au désespoir après le départ des troyens ; le premier vers est, *En quid ago ?* &c ; & le dernier, qui annonce la dernière résolution de cette malheureuse princesse, *Quin morere ut merita es*, &c.

Un orateur feint quelquefois de *douter*, afin d'obliger ceux à qui il parle de faire attention aux motifs qui le déterminent, par la comparaison qu'il en fait avec ceux qui pourroient séduire ses auditeurs, & dont il découvre le foible dans sa délibération. C'est par une *Dubitation* de cette espèce, que Scipion commence son discours à des soldats rebelles : (T. Liv. xxviij. 27.)

Apud vos quemadmodum loquar, nec consilium nec oratio suppeditat ; quos ne quo nomine quidem appellare debeam scio. Cives ? qui à patriâ vestrâ descivistis : an Milites ? qui imperium auspiciumque abnuistis, sacramenti religionem rupistis : Hostes ? corpora, ora, vestitum, habitum Civium agnosco ; facta, dicta, consilia, animos Hostium video.	Devant vous je ne trouve, pour m'expliquer, ni pensée ni expression ; puisque je ne sais pas même de quel nom je dois vous appeler. Vous nommerai-je Citoyens ? vous venez de trahir votre patrie : Soldats ? vous avez méconnu l'autorité, abondonné les auspices, violé la religion du serment : Ennemis ? l'extérieur, l'air, l'habillement, le maintien, m'annoncent des Citoyens ; les actions, les discours, les projets, les dispositions, me font voir des Ennemis.

Dans son sermon sur la Nativité, Bourdaloue s'exprime ainsi ; » J'annonce un Sauveur humble & pauvre, mais je l'annonce aux Grands du monde.... » Que leur dirai-je donc, Seigneur, & de quels » termes me servirai-je, pour leur proposer le mys- » tère de votre humilité & de votre pauvreté ? » Leur dirai-je, Ne craignez point ? dans l'état où » je les suppose ce seroit les tromper : leur dirai-je, » Craignez ? je m'éloignerois de l'esprit du mystère » que nous célébrons, & des pensées consolantes » qu'il inspire & qu'il doit inspirer aux plus grands » pécheurs : leur dirai-je, Affligez-vous ? pendant » que tout le monde chrétien est dans la joie : leur » dirai-je, Consolez-vous ? pendant qu'à la vûe d'un » Sauveur qui condamne toutes leurs maximes, ils » ont tant de raison de s'affliger. Je leur dirai, ô » mon Dieu, l'un & l'autre ; & par là je satisferai » au devoir que vous m'imposez. « (*M. Beauzée.*)

(N.) DUEL, LE. adj. Ce terme est d'usage dans quelques Grammaires particulières, pour caractériser un des nombres qui désignent la quotité. *Voyez* Nombre. Le nombre *duel*, une terminaison *duelle*. Communément on l'emploie substantivement ; le *Duel*.

Il y a quelques langues, comme l'hébreu, le grec, le polonois, le lapon, *&c.* qui ont admis trois nombres : le *Singulier*, qui désigne l'unité ; le *Duel*, qui marque la dualité, ou deux unités réunies ; & le *Pluriel*, qui annonce la pluralité. Il semble qu'il y ait plus de précision dans le systême des autres langues. En effet si l'on accorde à la *Dualité* une terminaison propre, pourquoi n'en accorderoit-on pas aussi de particulières à chacune des autres quotités, de trois, de quatre, *&c* ? Si l'on pense que ce seroit accumuler, sans besoin & sans aucune compensation, les difficultés des langues ; on doit appliquer au *Duel* le même principe : & la clarté qui se trouve réellement, sans le secours de ce nombre, dans les idiômes qui ne l'ont point admis, prouve assez qu'il suffit de distinguer le Singulier & le Pluriel, parce qu'effectivement la pluralité se trouve dans deux comme dans mille.

Aussi, s'il en faut croire l'auteur de la *Méthode grèque* de P. R. (*liv.* II. *ch.* I.) le *Duel*, δυϊκὸς, n'est venu que tard dans la langue, & y est fort peu usité ; de sorte qu'au lieu de ce nombre, on se sert souvent du Pluriel.

M. l'abbé Ladvocat nous apprend, dans sa *Grammaire hébraïque* (*pag.* 32.), que le *Duel* ne s'emploie ordinairement que pour les choses qui sont naturellement doubles, comme les pieds, les mains, les oreilles, les yeux ; & il est évident que la *Dualité* de ces choses en est la pluralité naturelle.

L'usage du *Duel* est aussi très-rare dans la langue laponne : il n'a lieu que pour les noms auxquels on attache des affixes, *voyez* Affixe ; & alors même, de tous les cas reçus dans cette langue, il n'y en a qu'un qui passe au *Duel. Gramm. lappon.* Henr. Ganandri ; *pag.* 12. Holm. 1743. (*M. Beauzée.*)

* DUO, s. m. *Poesie lyrique.* Il en est du *Duo*, du

Trio, *&c.* en Muſique, comme du monologue dans la ſimple déclamation. Il arrive dans la nature qu'on parle quelquefois ſeul & à haute voix, ſoit dans la réflexion tranquille, ſoit dans la paſſion; & de là, par extenſion, la vraiſemblance du monologue. Il arrive auſſi quelquefois que deux, trois, quatre perſonnes, *&c.* dans la vivacité, parlent toutes enſemble; que les repliques du dialogue, en ſe preſſant, ſe croiſent, ſe confondent, ou que le mouvement de l'ame des interlocuteurs étant le même, ils diſent tous la même choſe: c'en eſt aſſez pour établir la vraiſemblance du *Duo*, du Trio, du Quatuor, *&c.* Car toutes les fois que l'illuſion eſt agréable, on s'y prête avec complaiſance; & tout ce qui eſt poſſible, on le ſuppoſe vrai.

Heureuſement pourtant il ſe trouve que, plus le *Duo* ſe rapproche de la nature, plus il eſt ſuſceptible d'expreſſion, d'agrément, & de variété; & qu'à meſure qu'il s'en éloigne, il perd de ſes avantages. Dans le *Duo* de l'Opéra françois, tel qu'on l'a fait juſqu'à préſent, les deux perſonnes diſent d'un bout à l'autre preſque la même choſe & parlent ſans ceſſe à la fois: c'eſt là ce qu'il y a de plus éloigné de la vérité, & en même temps de moins agréable. Ce n'eſt qu'un bruit confus & monotone qui ſe perd dans le chaos des accompagnements, & dont tout l'agrément ſe réduit à quelques accords qui ne vont point à l'ame, parce qu'ils manquent d'expreſſion.

Le *Duo* italien au contraire eſt un dialogue concis, rapide, ſymmétriquement compoſé, & ſuſceptible, comme l'air, d'un deſſin régulier & ſimple. Dans ce dialogue, tantôt les voix ſe font entendre ſéparément, & chacun dit ce qu'il doit dire: les ames ſe répondent, les divers ſentiments ſe contrarient & ſe combattent; juſques-là tout ſe paſſe comme dans la nature. Mais vient un moment où le dialogue eſt ſi preſſé, qu'il n'y a plus d'alternative, & que des deux côtés les mouvements de l'ame s'échapent à la fois; alors les deux voix ſe rencontrent, & leur accord n'eſt pas moins un plaiſir pour l'ame que pour l'oreille, parce qu'il exprime ou la réunion de deux ſentiments unanimes, ou le combat vif & rapide de deux ſentiments oppoſés. Ici l'art prend quelque licence.

Le talent de faciliter, pour le muſicien, la marche du *Duo*, ſur des mouvements analogues & ſur un motif continu, ce talent, dis-je, a ſes difficultés: il ſuppoſe dans le poète une oreille ſenſible au nombre, & beaucoup d'habitude à manier la langue & à la plier à ſon gré. Métaſtaſe eſt encore pour nous le modèle le plus parfait dans l'art d'écrire le *Duo*: il s'y eſt attaché ſurtout à donner aux répliques correſpondantes une égalité ſymmétrique; & ce qui eſt encore plus eſſenciel, il a choiſi pour le *Duo* le moment le plus intéreſſant & le plus vif du dialogue, & il y a ménagé les gradations de manière que la chaleur va toujours en croiſſant. Cette forme de chant, la plus naturelle de toutes, eſt auſſi la plus animée, & celle d'où l'on peut tirer les effets les plus ſurprenants.

(¶ Depuis que cet article a été imprimé pour la première fois, la forme italienne du *Duo*, du Trio, du Quatuor &c. a été reçue avec les plus grands applaudiſſements ſur nos deux théâtres lyriques. J'ai fait faire, à moi ſeul, ſoit au théâtre de l'Opéra comique, ſoit à celui de l'Opéra, trente morceaux de ce genre, qui tous, du côté de la Muſique, ont eu le plus brillant ſuccès; & les compoſiteurs m'ont aſſûré qu'ils n'avoient pas plus de peine à deſſiner un *Duo*, un Trio, un Quatuor ſur nos vers françois faits avec ſoin, que s'ils avoient écrit ſur des paroles italiennes. C'étoit là pourtant, dans l'opinion de ceux qui refuſoient une Muſique à notre langue, la plus grande difficulté. La voilà vaincue, ſans qu'il en ait couté un ſeul effort génant pour le muſicien, ni aucune altération de l'accent & de la proſodie de la langue françoiſe: car, pour ne répondre que de ce qui m'eſt connu, j'oſe affirmer que dans aucun de ces *Duo*, de ces Trio, de ces Quatuor, que MM. Grétri & Piccini ont bien voulu compoſer avec moi, il ne ſe trouve un mot dont l'accent naturel ait été forcé, ni la proſodie altérée.

Cette forme de dialogue aujourdhui reçue dans le *Duo*, étoit ſi ſenſiblement celle qu'il demandoit, que dès l'invention du Poème lyrique, elle fut ſentie & miſe en œuvre. On peut le voir dans les paroles de ce *Duo* de l'*Hercole amante*, le premier des opéra italiens que le Cardinal Mazarin fit jouer ſur le théâtre de Paris.

Dejanira. Figlio, tu prigioniero!
Hillus. Madre, tu diſcacciata!
Dej. E vive in ſen di padre, un cor ſi fiero!
Hil. E vive in cor di marito, alma ſi ingrata!
Dej. Figlio, tu prigioniero!
Hil. Madre, tu diſcacciata!
Dej. Non foſſe a te crudele,
E gli perdonerei l'infiedelta.
Hil. Non foſſe a te infiedele,
E lieve trovarei ſua crudelta.
Dej, Hil. { S'a te pieta non ſpero,
Ogni ſorte a me ſia ſempre ſpietata.
Dej. Figlio! Figlio!
Hil. Madre! Madre!
Dej. Hil. { Ogu'hor deſti
A me dell' amor tuo ſegni piu eſpreſſi.
Ah! voglia il Ciel che queſti
Non ſian gli ultimi ampleſſi!

Métaſtaſe lui-même n'a pas un *Duo* mieux deſſiné; & ce qui prouve que dès lors on ſentoit quel étoit le genre de Poéſie le plus favorable à la Muſique, c'eſt que dans ce dialogue il n'y a pas un mot qui ne ſoit l'expreſſion du ſentiment. C'eſt là ce que les poètes doivent étudier avec le plus de ſoin; & ce que Rouſſeau, par exemple, a méconnu dans ſes cantates, où le plus ſouvent les paroles de l'air ſont une penſée froide, tandis que l'expreſſion paſſionnée ou ſenſible eſt dans le récit.

Dans l'air comme dans le *Duo*, le chant demande ce qu'il y a de plus animé, de plus sensible dans la scène. La raison en est évidente. Le chant est ce qu'il y a de plus varié, de plus accentué dans la Musique ; l'expression du sentiment ou des affections de l'ame, est ce qui, dans toutes les langues, donne le plus de variété & d'accent à l'expression. (*M.* MARMONTEL.)

(N.) DURABLE, CONSTANT. *Synonymes.*
Ce qui est *durable* ne cesse point ; il est ferme par sa solidité. Ce qui est *constant* ne change pas ; il est ferme par sa résolution.

Il n'est point de liaisons *durables* entre les hommes, si elles ne sont fondées sur le mérite & sur la vertu. De toutes les passions, l'amour est celle qui se pique le plus d'être *constante* & qui l'est le moins. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) DURANT, PENDANT. *Synonymes.*
Ces deux prépositions ont pour idée accessoire le temps. C'est par ce moyen qu'elles rapprochent les choses, en le leur rendant commun & les faisant arriver ensemble : avec cette différence, que *Durant* exprime un temps de durée, & qu'il s'adapte dans toute son étendue à la chose à laquelle on le joint ; que *Pendant* ne fait entendre qu'un temps d'époque, qu'on n'unit pas dans toute son étendue, mais seulement dans quelqu'une de ses parties.

Les ennemis se sont cantonnés *durant* la campagne. La fourmi fait *pendant* l'été les provisions dont elle a besoin pendant l'hiver. (*L'abbé* GIRARD.)

DURÉE, TEMPS. *Synonymes.*
Ces mots diffèrent en ce que la *Durée* se rapporte aux choses ; & le *Temps*, aux personnes. On dit, La *Durée* d'une action, & le *Temps* qu'on met à la faire.

La *Durée* a aussi rapport au commencement & à la fin de quelque chose, & désigne l'espace écoulé entre le commencement & cette fin ; & le *Temps* désigne seulement quelque partie de cet espace, ou désigne cet espace d'une manière vague. Ainsi, on dit, en parlant d'un prince, que la *Durée* de son règne a été de tant d'années, & qu'il est arrivé tel évènement pendant le *Temps* de son règne ; que la *Durée* de son règne a été courte, que le *Temps* en a été heureux pour ses sujets. (*M.* D'ALEMBERT.)

E

E, *E*, *e*, s. m. C'est la cinquième lettre de la plupart des alphabets, & la seconde des voyelles. *Voyez* ALPHABET, LETTRE, & VOYELLE.

Les anciens grecs, s'étant apperçus qu'en certaines syllabes de leurs mots l'*e* étoit moins long & moins ouvert qu'il ne l'étoit en d'autres syllabes, trouvèrent à propos de marquer par des caractères particuliers cette différence, qui étoit si sensible dans la prononciation. Ils désignèrent l'*e* bref par ce caractère Ε, ε, & l'appelèrent εψιλόν, *epsilon*, c'est à dire, petit *e* ; il répond à notre *e* commun, qui n'est ni l'*e* tout à fait fermé, ni l'*e* tout à fait ouvert : nous en parlerons dans la suite.

Les grecs marquèrent l'*e* long & plus ouvert par ce caractère Η, η, *éta* ; il répond à notre *ê* ouvert long.

Avant cette distinction, quand l'*e* étoit long & ouvert, on écrivoit deux *e* de suite ; c'est ainsi que nos pères écrivoient *aage* par deux *a*, pour faire connoître que l'*a* est fort long en ce mot : c'est de ces deux *E* rapprochés ou tournés l'un vis à vis de l'autre qu'est venue la figure *H* ; ce caractère a été long temps, en grec & en latin, le signe de l'aspiration. Ce nom *éta* vient du vieux syriaque *hétha*, ou de *heth*, qui est le signe de la plus forte aspiration des hébreux ; & c'est de là que les latins prirent leur signe d'aspiration *H*, en quoi nous les avons suivis.

La prononciation de l'*éta* a varié : les grecs modernes prononcent *ita* ; & il y a des savants qui ont adopté cette prononciation, en lisant les livres des anciens.

L'Université de Paris fait prononcer *éta*. *Voyez* les preuves que la Méthode de P. R. donne pour faire voir que c'est ainsi qu'il faut prononcer ; & surtout lisez ce que dit sur ce point le P. Giraudeau jésuite, dans son *Introduction à la langue grèque* ; ouvrage très-méthodique & très-propre à faciliter l'étude de cette langue savante, dont l'intelligence est si nécessaire à un homme de Lettres.

Le P. Giraudeau, dis-je, s'explique en ces termes, *page* 4. « L'*éta* se prononce comme un *ê* long & » ouvert, ainsi que nous prononçons l'*ê* dans *procès* : » non seulement cette prononciation est l'ancienne, » poursuit-il, mais elle est encore essencielle pour » l'ordre & l'économie de toute la langue grèque. »

En latin, & dans la plupart des langues, l'*e* est prononcé comme notre *e* ouvert commun au milieu des mots, lorsqu'il est suivi d'une consonne avec laquelle il ne fait qu'une même syllabe, *cœ-lèbs*, *mèl*, *pèr*, *pa-trèm*, *omnipo-tèn-tèm*, *pès*, *èt*, &c. mais selon notre manière de prononcer le latin, l'*e* est fermé quand il finit le mot, *mare*, *cubile*, *patre*, &c. Dans nos provinces d'au dela de la Loire, on prononce l'*e* final latin comme un *e* ouvert ; c'est une faute.

Il y a beaucoup d'analogie entre l'*é* fermé & l'*i*; c'eſt pour cela que l'on trouve ſouvent l'une de ces lettres au lieu de l'autre, *heré*, *herì*; c'eſt par la même raiſon que l'ablatif de pluſieurs mots latins eſt en *e* ou en *i*, *prudente* & *prudenti*.

Mais paſſons à notre *e* françois. J'obſerverai d'abord que pluſieurs de nos grammairiens diſent que nous avons quatre ſorte d'*e*. La Méthode de P. R. au traité des lettres, *page* 612, dit que ces quatre prononciations différentes de l'*e*, ſe peuvent remarquer en ce ſeul mot *déterrement*; mais il eſt aiſé de voir qu'aujourdhui l'*e* de la dernière ſyllabe *ment* n'eſt *e* que dans l'écriture.

La prononciation de nos mots a varié. L'Écriture n'a été inventée que pour indiquer la prononciation, mais elle ne ſauroit en ſuivre tous les écarts, je veux dire tous les divers changements : les enfants s'éloignent inſenſiblement de la prononciation de leurs pères; ainſi, l'orthographe ne peut ſe conformer à ſa deſtination que de loin en loin. Elle a d'abord été liée dans les livres au gré des premiers inventeurs : chaque ſigne ne ſignifioit d'abord que le ſon pour lequel il avoit été inventé, le ſigne *a* marquoit le ſon *a*, le ſigne *é* le ſon *é*, &c. C'eſt ce que nous voyons encore aujourdhui dans la langue grèque, dans la latine, & même dans l'italienne & dans l'eſpagnole; ces deux dernières, quoique langues vivantes, ſont moins ſujettes aux variations que la nôtre.

Parmi nous, nos yeux s'accoutument dès l'enfance à la manière dont nos pères écrivoient un mot, conformément à leur manière de le prononcer; de ſorte que, quand la prononciation eſt venue à changer, les yeux accoutumés à la manière d'écrire de nos pères, ſe ſont oppoſés au concert que la raiſon auroit voulu introduire entre la prononciation & l'orthographe ſelon la première deſtination des caractères : ainſi, il y a eu alors parmi nous la langue qui parle à l'oreille, & qui ſeule eſt la véritable langue; & il y a eu la manière de la repréſenter aux yeux, non telle que nous l'articulons, mais telle que nos pères la prononçoient, en ſorte que nous avons à reconnoître un moderne ſous un habillement antique. Nous faiſons alors une double faute; celle d'écrire un mot autrement que nous ne le prononçons, & celle de le prononcer enſuite autrement qu'il n'eſt écrit. Nous prononçons *a* & nous écrivons *e*, uniquement parce que nos pères prononçoient & écrivoient *e*. *Voyez* ORTHOGRAPHE.

Cette manière d'orthographier eſt ſujette à des variations continuelles, au point que, ſelon le prote de Poitiers & M. Reſtaut, à peine trouve-t-on deux livres où l'orthographe ſoit ſemblable. (*Tr. de l'Orthographe franç. p.* 1.) Quoi qu'il en ſoit, il eſt évident que l'*e* écrit & prononcé *a*, ne doit être regardé que comme une preuve de l'ancienne prononciation, & non comme une eſpèce particulière d'*e*. Le premier *e* dans les mots *empereur*, *enfant*, *femme*, &c. fait voir ſeulement que l'on prononçoit *émpereur*, *énfant*, *féme*, &c. & c'eſt ainſi que ces mots ſont prononcés dans quelques-unes de nos provinces; mais cela ne fait pas une quatrième ſorte d'*e*.

Nous n'avons proprement que trois ſortes d'*e*; ce qui les diſtingue, c'eſt la manière de prononcer l'*e*, ou en un temps plus ou moins long, ou en ouvrant plus ou moins la bouche. Ces trois ſortes d'*e* ſont l'*e* ouvert, l'*e* fermé, & l'*e* muet: on les trouve tous trois en pluſieurs mots, *fèrmeté*, *honnêteté*, *évêque*, *ſévère*, *échèlle*, &c.

Le premier *e* de *fèrmeté* eſt ouvert, c'eſt pourquoi il eſt marqué d'un accent grave; la ſeconde ſyllabe *me* n'a point d'accent, parce que l'*e* y eſt muet; *té* eſt marqué de l'accent aigu, c'eſt le ſigne de l'*e* fermé.

Ces trois ſortes d'*e* ſont encore ſuſceptibles de plus & de moins.

L'*e* ouvert eſt de trois ſortes: I. l'*e* ouvert commun, II. l'*e* plus ouvert, III. l'*e* très-ouvert.

I. L'*e* ouvert commun : c'eſt l'*e* de preſque toutes les langues; c'eſt l'*e* que nous prononçons dans les premières ſyllabes de *père*, *mère*, *frère*, & dans il *appèlle*, il *mène*, ma *nièce*, & encore dans tous les mots où l'*e* eſt ſuivi d'une conſonne avec laquelle il forme la même ſyllabe, à moins que cette conſonne ne ſoit l'*s* ou le *z* qui marquent le pluriel, ou le *nt* de la troiſième perſonne du pluriel des verbes : ainſi, on dit *examèn*, & non *examén*. On dit *tèl*, *bèl*, *cièl*, *chèf*, *brèf*, *Joſèph*, *nèf*, *relièf*, *Iſraèl*, *Abèl*, *Babèl*, *réèl*, *Michèl*, *mièl*, *plurièl*, *criminèl*, *quèl*, *naturèl*, *hotèl*, *mortèl*, *mutuèl*, *l'hymèn*, *Saducéèn*, *Chaldéèn*, il *viènt*, il *ſoutiènt*, &c.

Toutes les fois qu'un mot finit par un *e* muet, on ne ſauroit ſoutenir la voix ſur cet *e* muet, puiſque ſi on la ſoutenoit, l'*e* ne ſeroit plus muet : il faut donc que l'on appuye ſur la ſyllabe qui précède cet *e* muet; & alors ſi cette ſillabe eſt elle-même un *e* muet, cet *e* devient ouvert commun, & ſert de point d'appui à la voix pour rendre le dernier *e* muet; ce qui s'entendra mieux par les exemples. Dans *mener*, *appeler*, &c. le premier *e* eſt muet & n'eſt point accentué; mais ſi je dis je *mène*, *j'appèlle*, cet *e* muet devient ouvert commun, & doit être accentué, *je mène*, *j'appèle*. De même quand je dis *j'aime*, *je demande*, le dernier *e* de chacun de ces mots eſt muet; mais ſi je dis par interrogation, *aimé-je? ne demandé-je pas?* alors l'*e* qui étoit muet devient *e* ouvert commun.

Je ſais qu'à cette occaſion nos grammairiens diſent que la raiſon de ce changement de l'*e* muet, c'eſt qu'*il ne ſauroit y avoir deux e muets de ſuite*; mais il faut ajouter, *à la fin d'un mot* : car dès que la voix paſſe, dans le même mot, à une ſyllabe ſoutenue, cette ſyllabe peut être précédée de plus d'un *e* muet, REDE*mander*, REVE*nir*, &c. Nous avons même pluſieurs *e* muets de ſuite, par des monoſyllabes; mais il faut que la voix paſſe de l'*e* muet à une ſyllabe ſoutenue: par exemple, *de ce que je redemande* ce qui m'eſt dû, &c. voilà ſix *e* muets

de suite au commencement de cette phrase, & il ne sauroit s'en trouver deux précisément à la fin d'un mot.

II. L'*e* est plus ouvert en plusieurs mots, comme dans la première syllabe de *fermeté*, où il est ouvert bref; il est ouvert long dans *grèffe*.

III. L'*e* est très-ouvert dans *accès*, *succès*, *être*, *tempête*, *il èst*, *abbèsse*, *cèsse*, *profèsse*, *arrêt*, *forêt*, *trève*, *la Grève*, *il rève*, *la tête*.

L'*e* ouvert commun au singulier, devient ouvert long au pluriel, *le chéf*, *les chèfs ;* un mot *bréf*, les mots *brèfs* ; un *autél*, des *autèls*. Il en est de même des autres voyelles qui deviennent plus longues au pluriel. *Voyez le tr. de la Prosodie de M. l'abbé* d'Olivet.

Ces différences sont très-sensibles aux personnes qui ont reçu une bonne éducation dans la capitale. Depuis qu'un certain esprit de justesse, de précision, & d'exactitude s'est un peu répandu parmi nous, nous marquons par ces accents la différence des *e*. *Voyez* ce que nous avons dit sur l'usage & la destination des accents, même sur l'accent perpendiculaire, *au mot* Accent. Nos protes deviennent tous les jours plus exacts sur ce point, quoi qu'en puissent dire quelques personnes qui se plaignent que les accents rendent les caractères hérissés ; il y a bien de l'apparence que leurs yeux ne sont pas accoutumés aux accents ni aux esprits des livres grècs, ni aux points des Hébreux. Tout signe qui a une destination, un usage, un service, est respecté par les personnes qui aiment la précision & la clarté ; ils ne s'élèvent que contre les signes qui ne signifient rien, ou qui induisent en erreur.

C'est sur tout à l'occasion de nos *e* brefs & de nos *e* longs, que nos grammairiens font deux observations qui ne me paroissent pas justes.

La première, c'est qu'ils prétendent que nos pères ont doublé les consonnes, pour marquer que la voyelle qui précède étoit brève. Cette opération ne me paroît pas naturelle ; il ne seroit pas difficile de trouver plusieurs mots où la voyelle est longue, malgré la consonne doublée, comme dans *grèffe* & *nèfle* : le premier *e* est long, selon M. l'abbé d'Olivet, *Prosod. p.* 74.

L'*e* est ouvert long dans *abbèsse*, *profèsse*, *sans cèsse*, malgré l'*s* redoublée. Je crois que ce prétendu effet de la consonne redoublée, a été imaginé par zèle pour l'ancienne orthographe. Nos pères écrivoient ces doubles lettres, parce qu'ils les prononçoient ainsi qu'on les prononce en latin ; & comme on a trouvé par tradition ces lettres écrites, les yeux s'y sont tellement accoutumés, qu'ils en souffrent avec peine le retranchement : il falloit bien trouver une raison pour excuser cette foiblesse.

Quoi qu'il en soit, il faut considérer la voyelle en elle-même, qui en tel mot est brève, & en tel autre longue : l'*a* est bref dans *place*, & long dans *grâce*, &c.

Quand les poètes latins avoient besoin d'alonger une voyelle, ils redoubloient la consonne suivante, *relligio ;* la première de ces consonnes, étant prononcée avec la voyelle, la rendoit longue : cela paroît raisonnable. Nicot dans son *Dictionnaire*, au mot *aage* observe que « Ce mot est écrit par double » *aa*, pour dénoter, dit-il, ce grand *A* françois, » ainsi que l'*ω* grèc; lequel *aa* nous prononçons, » poursuit-il, avec trainée de la voix en aucuns » mots, comme en *Chaalons*. » Aujourdhui nous mettons l'accent circonflexe sur l'*a*. Il seroit bien extraordinaire que nos pères eussent doublé les voyelles pour alonger, & les consonnes pour abréger !

La seconde observation, qui ne me paroît pas exacte, c'est qu'on dit qu'anciennement les voyelles longues étoient suivies d'*s* muettes qui en marquoient la longueur. Les grammairiens qui ont fait cette remarque, n'ont pas voyagé au midi de la France, où toutes ces *s* se prononcent encore, même celle de la troisième personne du verbe *èst ;* ce qui fait voir que toutes ces *s* n'ont été d'abord écrites que parce qu'elles étoient prononcées. L'orthographe a suivi d'abord fort exactement sa première destination ; on écrivoit une *s*, parce qu'on prononçoit une *s*. On prononce encore ces *s* en plusieurs mots qui ont la même racine que ceux où elle ne se prononce plus. Nous disons encore *festin*, de *fête* ; la *bastille*, & en Provence la *bastide*, de *bâtir :* nous disons *prendre une ville par escalade*, d'*échelle ; donner la bastonnade*, de *bâton : ce jeune homme a fait une escapade*, quoique nous disions *s'échaper*, sans *s*.

En Provence, en Languedoc, & dans les autres provinces méridionales, on prononce l'*s* de *Pasques ;* & à Paris quoiqu'on dise *Pâques*, on dit *Paschal* ; *Pasquin*, *Pasquinade*.

Nous avons une espèce de chiens qu'on appeloit autrefois *espagnols*, parce qu'ils nous viennent d'Espagne : aujourdhui on écrit *épagneuls*, & communément on prononce ce mot sans *s*, & l'*e* y est bref. On dit *prestolèt*, *presbytère* de *prêtre ; prestation* de serment ; *prestesse*, *celeritas*, de *præsto esse*, être prêt.

L'*e* est aussi bref en plusieurs mots, quoique suivi d'une *s*, comme dans *presque*, *modeste*, *leste*, *terrestre*, *trimestre*, &c.

Selon M. l'abbé d'Olivet, *Prosodie*, *p.* 79, il y a aussi plusieurs mots où l'*e* est bref, quoique l'*s* en ait été retranchée : *échelle*, *être* est long à l'infinitif, mais il est bref dans *vous êtes*, *il a été*. *Prosodie*, *p.* 80.

Enfin M. Restaut, dans le *Dictionnaire de l'orthographe françoise*, au mot *regiſtre*, dit que l'*s* sonne aussi sensiblement dans *registre* que dans *liste* & *funeste* ; & il observe que du temps de Marot on prononçoit *épistre* comme *registre*, & que c'est par cette raison que Marot a fait rimer *registre* avec *épistre* : tant il est vrai que c'est de la prononciation que l'on doit tirer les règles de l'orthographe. Mais revenons à nos *e*.

L'*é* fermé est celui que l'on prononce en ouvrant moins la bouche qu'on ne l'ouvre lorsqu'on prononce un

un *è* ouvert commun ; tel eſt l'*é* de la dernière ſyllabe de *fermeté*, *bonté*, &c.

Cet *e* eſt auſſi appelé *maſculin*, parce que, lorſqu'il ſe trouve à la fin d'un adjectif ou d'un participe, il indique le maſculin, *aiſé*, *habillé*, *aimé*, &c.

L'*e* des infinitifs eſt fermé, tant que l'*r* ne ſe prononce point; mais ſi l'on vient à prononcer l'*r*, ce qui arrive toutes les fois que le mot qui ſuit commence par une voyelle, alors l'*e* fermé devient ouvert commun ; ce qui donne lieu à deux obſervations. 1°. L'*e* fermé ne rime point avec l'*e* ouvert: *aimer*, *abymer*, ne riment point avec la *mer*, *mare* ; ainſi, madame Déshoulières n'a pas été exacte lorſque dans l'*idylle du Ruiſſeau* elle a dit:

Dans votre ſein il cherche à s'abymer ;
Vous & lui juſques à la mer
Vous n'êtes qu'une même choſe.

2°. Mais comme l'*e* de l'infinitif devient ouvert commun, lorſque l'*r* qui le ſuit eſt liée avec la voyelle qui commence le mot ſuivant, on peut rappeler la rime, en diſant:

Dans votre ſein il cherche à s'abymer,
Et vous & lui juſqu'à la mer
Vous n'êtes qu'une même choſe.

L'*e* muet eſt ainſi appelé relativement aux autres *e*; il n'a pas, comme ceux-ci, un ſon fort, diſtinct, & marqué : par exemple, dans *mener*, *demander*, on fait entendre l'*m* & le *d*, comme ſi l'on écrivoit *mner*, *dmander*.

Le ſon foible qui ſe fait à peine ſentir entre l'*m* & l'*n* de *mener*, & entre le *d* & l'*m* de *demander*, eſt préciſément l'*e* muet: c'eſt une ſuite de l'air ſonore qui a été modifié par les organes de la parole, pour faire entendre ces conſonnes. *Voyez* CONSONNE.

L'*e* muet des monoſyllabes *me*, *te*, *ſe*, *le*, *de*, eſt un peu plus marqué : mais il ne faut pas en faire un *e* ouvert, comme font ceux qui diſent *amène-lè*: l'*e* prend plus tôt alors le ſon de l'*eu* foible.

Dans le chant, à la fin des mots, tels que *gloire*, *fidèle*, *triomphe*, l'*e* muet eſt moins foible que l'*e* muet commun, & approche davantage de l'*eu* foible.

L'*e* muet foible, tel qu'il eſt dans *mener*, *demander*, ſe trouve dans toutes les langues, toutes les fois qu'une conſonne eſt ſuivie immédiatement par une autre conſonne; alors la première de ces conſonnes ne ſauroit être prononcée ſans le ſecours d'un eſprit foible: tel eſt le ſon que l'on entend entre le *p* & l'*ſ* dans *pſeudo*, *pſalmus*, *pſittacus* ; & entre l'*m* & l'*n* de *mna*, une mine, eſpèce de monnoie; *Mnemoſyne*, la mère des Muſes, la déeſſe de la mémoire.

On peut comparer l'*e* muet au ſon foible que l'on entend après le ſon fort que produit un coup de marteau qui frappe un corps ſolide.

Ainſi, il faut toujours s'arrêter ſur la ſyllabe qui précède un *e* muet à la fin des mots.

Nous avons déja obſervé qu'on ne ſauroit prononcer deux *e* muets de ſuite à la fin d'un mot, & que c'eſt la raiſon pour laquelle l'*e* muet de *mener* devient ouvert dans *je mène*.

Les vers qui finiſſent par un *e* muet, ont une ſyllabe de plus que les autres, par la raiſon que la dernière ſyllabe étant muette, on appuie ſur la pénultième : alors, je veux dire à cette pénultième, l'oreille eſt ſatisfaite par rapport au complément du rhythme & du nombre des ſyllabes; & comme la dernière tombe foiblement & qu'elle n'a pas un ſon plein, elle n'eſt point comptée, & la meſure eſt remplie à la pénultième.

Jeune & vaillant héros, dont la haute ſageſ-ſe.

L'oreille eſt ſatisfaite à la pénultième, *geſ*, qui eſt le point d'appui, après lequel on entend l'*e* muet de la dernière ſyllabe *ſe*.

L'*e* muet eſt appelé *féminin*, parce qu'il ſert à former le féminin des adjectifs; par exemple, *ſaint*, *ſainte ; pur*, *pure; bon*, *bonne*; &c. au lieu que l'*e* fermé eſt appelé *maſculin*, parce que, lorſqu'il termine un adjectif, il indique le genre maſculin, *un homme aimé*, &c.

L'*e* qu'on ajoûte après le *g*, *il mangea*, &c. n'eſt que pour empêcher qu'on ne donne au *g* le ſon fort *ga*, qui eſt le ſeul qu'il devroit marquer : or cet *e* fait qu'on lui donne le ſon foible, *il manja :* ainſi, cet *e* n'eſt ni ouvert, ni fermé, ni muet; il marque ſeulement qu'il faut adoucir le *g*, & prononcer *je*, comme dans la dernière ſyllabe de *gage :* on trouve en ce mot le ſon fort & le ſon foible du *g*.

L'*e* muet eſt la voyelle foible de *eu*, ce qui paroît dans le chant, lorſqu'un mot finit par un *e* muet moins foible :

Rien ne peut l'arrêter
Quand la gloire l'appelle ;

Cet *eu* qui eſt la forte de l'*e* muet, eſt une véritable voyelle : ce n'eſt qu'un ſon ſimple ſur lequel on peut faire une tenue. Cette voyelle eſt marquée dans l'écriture par deux caractères; mais il ne s'enſuit pas de là que *eu* ſoit une diphthongue à l'oreille, puiſqu'on n'entend pas deux ſons voyelles. Tout ce que nous pouvons en conclure, c'eſt que les auteurs de notre alphabet ne lui ont pas donné un caractère propre.

Les lettres écrites qui, par les changements ſurvenus à la prononciation, ne ſe prononcent point aujourdhui, ne doivent que nous avertir que la prononciation a changé; mais ces lettres multipliées ne changent pas la nature du ſon ſimple, qui ſeul eſt aujourdhui en uſage, comme dans la dernière ſyllabe de *ils aimoient*, *amabant*.

L'*e* eſt muet long dans les dernières ſyllabes des troiſièmes perſonnes du pluriel des verbes, quoique cet *e* ſoit ſuivi d'*nt* qu'on prononçoit autrefois, & que les vieillards prononcent encore en certaines provinces : ces deux lettres viennent du latin *amant*, ils aiment.

Cet *e* muet eſt plus long & plus ſenſible qu'il ne l'eſt au ſingulier : il y a peu de perſonnes qui ne ſentent pas la différence qu'il y a dans la prononciation entre *il aime*, & *ils aiment*. (*M.* DU *MARSAIS.*)

(N.) EAU. Cet aſſemblage de voyelles peut avoir deux ſignifications.

1°. Il peut marquer en deux ſyllabes les deux voyelles *é-o;* & alors la lettre É doit avoir l'accent aigu, comme dans *fléau*, qu'on prononce *flé-ô*.

2°. Ce même aſſemblage ne repréſente ordinairement que la voix *ô*, ainſi que les deux voyelles *au.* L'*e* ſans accent, qu'il y a de plus ici, eſt entiérement muet, mais n'eſt pas pour cela inutile ; c'eſt un caractère, qui, en conſervant des traces d'étymologie, peut aider à conſerver ou à déterminer le ſens. En général, les mots où nous employons les trois lettres *eau*, tiennent par la dérivation à quelque mot où l'on trouve *el* au même endroit :

Beau & *Beauté*	tiennent à	*Bel* ou *Belle.*
Chapeau		*Chapelier.*
Château		*Châtelain*, *Châtelet.*
Ciſeau		*Ciſeler.*
Couteau		*Coutelier*, *Coutellerie.*
Jumeau		*Jumelle.*
Manteau		*Mantelet.*
Peau & *Peauſſerie*		*Peler*, *Pelleterie*, &c.
Tourtereau		*Tourterelle.*

Il ſuit de là que, pour ſe décider à écrire *eau* plus tôt que *au*, il n'y a qu'à trouver, dans la famille du mot dont il s'agit, un autre mot qui ait *el* au même endroit : ainſi,

écrivez	*Marteau*,	à cauſe de	*Martel*, *Marteler.*
	Agneau,		*Agnelet.*
	Anneau,		*Annelet.*
	Veau,		*Vêler.*
	Ruiſſeau,		*Ruiſſeler.*
	Bourreau,		*Bourrelle*, *Bourreler.*

Il ſuffit de trouver un *e*, quand même on ne ſe rappelleroit aucun mot où il y eût *l* : ainſi,

on écrit	*Doubleau*,	à cauſe de	*Double*, *Doubler.*
	Drapeau,		*Draper*, *Draperie.*
	Fourneau,		*Fournée.*
	Tourteau.		*Tourte.*

Souvent même l'analogie décide cette orthographe dans un mot dont la famille d'ailleurs ne préſente point d'*e* au même endroit : par exemple, à cauſe de *tourterelle*, on écrit par *eau* le diminutif *tourtereau*; puis par analogie on doit écrire par *eau*, indépendamment de toute autre conſidération, les diminutifs *faiſandeau*, *jambonneau*, *perdreau*, &c. On devroit même écrire *levreau* plus tôt que *levraut*, tant à cauſe de l'analogie des diminutifs, qu'à cauſe de l'*e* qui eſt dans *lièvre* & dans *levrette :* le diminutif *lapereau*, qui eſt reçu, l'eſt à moins de titres. (*M. BEAUZÉE.*)

* ÉBAUCHE, ESQUISSE. *Synonymes.*

(¶ Termes techniques, qui annoncent l'un & l'autre quelque choſe de préliminaire & d'imparfait, qui tend à l'exécution d'un ouvrage.) *(M. BEAUZÉE.)*

L'*Ébauche* eſt la première forme qu'on a donnée à un ouvrage ; l'*Eſquiſſe* n'eſt qu'un modèle incorrect de l'ouvrage même qu'on a tracé légèrement, qui ne contient que l'eſprit de l'ouvrage qu'on ſe propoſe d'exécuter, & qui ne montre aux connoiſſeurs que la penſée de l'ouvrier.

Donnez à l'*Eſquiſſe* toute la perfection poſſible, & vous en ferez un modèle achevé : donnez à l'*Ébauche* toute la perfection poſſible, & l'ouvrage même ſera fini.

Ainſi, quand on dit d'un tableau : J'en ai vu l'*Eſquiſſe*; on fait entendre qu'on en a vu le premier trait au crayon, que le peintre avoit jeté ſur le papier : & quand on dit, J'en ai vu l'*Ébauche*, on fait entendre qu'on a vu le commencement de ſon exécution en couleur, que le peintre avoit formé ſur la toile.

Dailleurs le mot d'*Eſquiſſe* ne s'emploie guère que dans les arts où l'on parle du modèle de l'ouvrage; au lieu que celui d'*Ébauche* eſt plus général, puiſqu'il eſt applicable à tout ouvrage commencé, & qui doit s'avancer de l'état d'*Ébauche* à celui de perfection.

Eſquiſſe dit toujours moins qu'*Ébauche ;* quoiqu'il ſoit peut-être moins facile de juger de l'ouvrage ſur l'*Ébauche* que ſur l'*Eſquiſſe*. (*M. DIDEROT.*)

ÉCHANGER, TROQUER, PERMUTER. *Synonymes.*

Ces trois mots déſignent l'action de donner une choſe pour une autre, pourvu que l'une des deux choſes données ne ſoit pas de l'argent; car en ce cas il y a vente ou achat.

On *échange* les ratifications d'un traité ; on *troque* des marchandiſes; on *permute* des bénéfices.

Échanger eſt du ſtyle noble; *Troquer*, du ſtyle ordinaire & familier; *Permuter*, du ſtyle du Palais. *Voyez* CHANGE, TROC, ÉCHANGE, PERMUTATION. *Syn.* (*M. D'ALEMBERT.*)

ÉCHO, ſ. m. *Poéſie.* Sorte de Poéſie, dont le dernier mot ou les dernières ſyllabes forment en rime un ſens qui répond à chaque vers : exemple,

Nos yeux par ton éclat ſont ſi fort éblouïs,
Louïs,
Que, lorſque ton canon, qui tout le monde étonne,
Tonne, *&c.*

cela s'appelle un *Écho :* nous n'en ſommes pas les inventeurs ; les anciens poètes grecs & latins les ont imaginés, & la richeſſe ainſi que la proſodie de leur langue s'y prêtoit avec moins d'affectation. On en peut juger par la pièce de Gauradas, qu'on lit dans le *Livre IV. chap. X. de l'Anthologie ;* l'épigramme de Léonides, *liv. III. ch. vj.* de la même Anthologie, eſt encore une eſpèce d'*Écho.* Il y avoit

des poëtes latins du temps de Martial, qui, à l'imitation des grecs, donnèrent dans cette bizarrerie puérile, puisque cet auteur s'en moque & qu'il ajoûte qu'on ne trouvera rien de semblable dans ses ouvrages.

Lors de la naissance de notre Poésie, on ne manqua pas de saisir ces sortes de puérilités, & on les regarda comme des efforts de génie. On trouve même plusieurs *Échos* dans le Poëme moderne de la sainte-Baume du carme provençal : ce qui m'étonne, c'est que de pareilles inepties ayent plu à des gens de Lettres d'un ordre au dessus du commun. M. l'abbé Banier cite comme une pièce d'une naïveté charmante, le Dialogue composé par Joachim du Bellay, entre un amant qui interroge l'*Écho*, & les réponses de cette nymphe : voici les meilleurs traits de ce Dialogue ; je ne transcrirai point ceux qui sont au dessous.

Qui est l'auteur de ces maux avenus ?
Venus.
Qu'étois-je avant d'entrer en ce passage ?
Sage.
Qu'est-ce qu'aimer & se plaindre souvent ?
Vent.
Dis-moi quelle est celle pour qui j'endure ?
Dure.
Sent-elle bien la douleur qui me point ?
Point.

Mais si ces sortes de jeux de mots faisoient, sous les règnes de François I & d'Henri II, les délices de la Cour, & le mérite des ouvrages d'esprit des successeurs de Ronsard, ils ne peuvent se soutenir contre le bon goût d'un siècle éclairé. On sait la manière dont Alexandre récompensa ce cocher, qui avoit appris, après bien des soins & des peines, à tourner un char sur la tranche d'un écu ; il le lui donna. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) ÉCLAIRÉ, CLAIRVOYANT. *Synon.*

L'homme *éclairé* ne se trompe pas, il sait. Le *clairvoyant* ne se laisse pas tromper, il distingue.

L'étude rend *éclairé*. L'esprit rend *clairvoyant*.

Un juge *éclairé* connoît la justice d'une cause ; il est instruit de la loi qui la favorise ou qui la condanne. Un juge *clairvoyant* pénètre les circonstances & la nature d'une cause ; il est d'abord au fait, & voit de quoi il est question. (*L'abbé* GIRARD.)

ÉCLAIRÉ, CLAIRVOYANT, INSTRUIT, HOMME DE GÉNIE. *Synonymes.*

Termes relatifs aux lumières de l'esprit. *Éclairé* se dit des lumières aquises ; *Clairvoyant*, des lumières naturelles : ces deux qualités sont entre elles comme la science & la pénétration. Il y a des occasions où toute la pénétration possible ne suggère point le parti qu'il convient de prendre ; alors ce n'est pas assez d'être *clairvoyant*, il faut être *éclairé* : & réciproquement, il y a des circonstances où toute la science possible laisse dans l'incertitude ; alors ce n'est pas assez d'être *éclairé*, il faut être *clairvoyant*. Il faut être *éclairé* dans les matières des faits passés, des lois prescrites, & autres semblables, qui ne sont point abandonnées à notre conjecture ; il faut être *clairvoyant* dans tous les cas où il s'agit de probabilités & où la conjecture a lieu. L'homme *éclairé* sait ce qui s'est fait ; l'homme *clairvoyant* devine ce qui se fera : l'un a beaucoup lu dans les livres, l'autre sait lire dans les têtes. L'homme *éclairé* se décide par des autorités ; l'homme *clairvoyant*, par des raisons.

Il y a cette différence entre l'homme *instruit* & l'homme *éclairé* ; que l'homme *instruit* connoît les choses, & que l'homme *éclairé* en sait encore faire une application convenable : mais ils ont de commun que les connoissances aquises sont toujours la base de leur mérite ; sans l'éducation, ils auroient été des hommes fort ordinaires, ce qu'on ne peut pas dire de l'homme *clairvoyant*.

Il y a mille hommes *instruits* pour un homme *éclairé* ; cent hommes *éclairés* pour un homme *clairvoyant* ; & cent hommes *clairvoyants* pour un homme *de génie*.

L'homme *de génie* crée les choses : l'homme *clairvoyant* en déduit des principes : l'homme *éclairé* en fait l'application : l'homme *instruit* n'ignore ni les choses créées, ni les lois qu'on en a déduites, ni les applications qu'on en a faites ; il sait tout, mais il ne produit rien. (*M.* DIDEROT.)

(N.) ÉCLAT, BRILLANT, LUSTRE. *Syn.*

L'*Éclat* enchérit sur le *Brillant* ; & celui ci, sur le *Lustre* ; de sorte que c'est avec raison qu'on a critiqué l'expression d'un auteur qui a défini le JE NE SAIS QUOI, le *Lustre* du *Brillant*, & qu'on a remarqué qu'il auroit également bien dit, le *Brillant* du *Lustre* ; il auroit même mieux dit, s'il pouvoit y avoir du mieux dans ce qui est absolument mauvais. Mais ces mots ne sont pas faits pour être sous le régime l'un de l'autre ; on ne dit pas l'*Éclat* du *Brillant*, ni le *Brillant* du *Lustre*, encore moins le *Lustre* du *Brillant* & le *Brillant* de l'*Éclat*. Il faut opter pour l'un des trois, selon le goût ou la force de ce que l'on veut exprimer ; ou si l'on veut les appliquer tous au même sujet, il faut que ce soit sans régime & par forme de gradation, en disant, par exemple, d'une étoffe, qu'elle a du *Lustre*, du *Brillant*, & même de l'*Éclat*.

Les couleurs vives ont plus d'*Éclat* que les couleurs pâles. Les couleurs claires ont plus de *Brillant* que les couleurs brunes. Les couleurs récentes ont plus de *Lustre* que les couleurs usées.

Il semble que l'*éclat* tienne du feu ; que le *Brillant* tienne de la lumière ; & que le *Lustre* tienne du poli.

On ne se sert guère du mot de *Lustre* que dans le sens littéral, pour ce qui tombe sous la vûe ; mais on emploie quelquefois celui d'*Éclat* & encore plus souvent celui de *Brillant* dans le figuré, pour le discours & les ouvrages de l'esprit. Étant considérés

dans ce ſens, il me paroît que c'eſt par la vérité, la force, & la nouveauté des penſées qu'un diſcours a de l'*Éclat*; qu'il a du *Brillant* par le tour & la délicateſſe de l'expreſſion; & que c'eſt par le choix des mots, la convenance des termes, & l'arrangement de la phraſe, qu'on donne du *Luſtre* à ce qu'on dit. (*L'abbé* GIRARD.)

ÉCLAT, LUEUR, CLARTÉ, SPLENDEUR. *Synonymes.*

Éclat eſt une lumière vive & paſſagère; *Lueur*, une lumière foible & durable; *Clarté*, une lumière, durable & vive: ces trois mots ſe prennent au figuré & au propre; *Splendeur* ne ſe dit qu'au figuré: La *Splendeur* d'un Empire. (*M.* D'*ALEMBERT.*)

ÉCLIPSER, OBSCURCIR. *Synonymes.*

Ces deux mots ne ſont ſynonymes qu'au ſens figuré: ils diffèrent alors en ce que le premier dit plus que le ſecond. Le faux mérite eſt *obſcurci* par le mérite réel, & *éclipſé* par le mérite éminent.

On doit encore obſerver que le mot *Éclipſe* ſignifie un *obſcurciſſement* paſſager; au lieu que le mot *Éclipſer*, qui en eſt dérivé, déſigne un *obſcurciſſement* total & durable, comme dans ce vers:

Tel brille au ſecond rang, qui *s'éclipſe* au premier.

(*M.* D'*ALEMBERT.*)

(N.) ÉCOLE. ſ. f. (*Bell. Lett.*) Une *École* eſt une pépinière d'hommes, que l'on cultive pour les beſoins ou les agréments de la ſociété. De cette définition ſe déduiſent naturellement tous les principes de l'inſtitution, de la diſtribution, de la direction des *Écoles*.

Les arts de pure induſtrie, auxquels l'exemple ſeul peut ſervir de leçon, & dont la pratique même eſt l'étude, n'ont d'autre *École* que l'attelier.

Les arts dont la pratique ſuppoſe quelque talent, quelques lumières, quelque faculté précédemment aquiſe; ceux, par exemple, qui demandent de l'intelligence & du goût, la juſteſſe de l'œil & l'habileté de la main, pour inventer, choiſir, exécuter les formes les plus régulières, les deſſins les plus élégants, les combinaiſons méchaniques les plus ſimples, les plus ſolides, de l'effet le plus sûr & le plus déſirable, ceux-là ont beſoin d'une *École*. Mais dans cette *École* il doit y avoir des claſſes différentes pour les différents arts: le menuiſier, le ſerrurier n'eſt pas obligé de ſavoir deſſiner les mêmes choſes que l'orfèvre; & chacun des élèves, n'ayant que ſon objet devant les yeux, n'en ſera point diſtrait, & l'apprendra mieux & plus vite.

Il eſt une éducation néceſſaire à tous les états. Dans une ſociété d'hommes libres, où preſque tous les engagements ſe forment par écrit, le laboureur, comme l'artiſan, a beſoin de ſe rendre compte de ce qu'il a, de ce qu'il doit, de ce qui lui eſt dû, de ce qu'il gagne & de ce qu'il dépenſe, de ce qu'il donne & de ce qu'il reçoit. C'eſt donc un établiſſement néceſſaire, même dans les villages, que celui d'une *École* où l'on apprenne à lire, à écrire, à calculer; mais rien de plus. J'ai ouï dire que le payſan qui ſavoit lire en étoit plus inſolent; cela ſignifie peut-être, plus éclairé ſur ſes droits & plus ferme à les ſoutenir. Mais plus cette inſtruction ſera commune, moins elle aura l'effet qu'on appréhende: c'eſt un don précieux que celui de la parole; & perſonne ne s'en glorifie, ni ne ſonge à s'en prévaloir.

Les arts qu'on appelle libéraux ne ſauroient fleurir ſans *Écoles*. La Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Muſique, ont des éléments, des méthodes, des procédés qu'il faut avoir appris. Ceci n'a pas beſoin de preuve.

Dans la Grèce chaque artiſte célèbre tenoit *École* dans ſon attelier: on s'y formoit à ſon exemple, & il y joignoit ſes leçons.

En Italie la Peinture n'a été ſi floriſſante que parce qu'elle a eu des *Écoles*; & de tous les peintres fameux qu'elle a produits, le *Corège* eſt le ſeul qui n'ait pris les leçons & la manière d'aucun maître. Mais dans un pays où un art eſt cultivé avec ardeur, un homme de génie n'a pas beſoin de guide: ſon *École* eſt partout; & inſtruit par tous les exemples, il ne s'aſſervit à aucun.

En France les arts ne proſpèrent que par l'inſtitution vraiment royale de leurs *Écoles*, ſoit à Paris, ſoit au centre de l'Italie. Oſons le dire, ſi on avoit donné le même ſoin à cultiver, à former les talents d'un ordre encore plus èlevé que ceux de la Peinture, de la Sculpture, & de l'Architecture, la France abonderoit en hommes diſtingués dans tous les états. Les *Écoles* de ces trois arts ſont des modèles de l'émulation dont on pourroit animer tous les autres. Lorſque le roi de Suède vint à Paris, ce prince, qui voyageoit en philoſophe & qui obſervoit en homme d'État, en voyant dans les ſalles de nos Académies les chefs-d'œuvre de nos artiſtes, en parut vivement frappé. » Sire, lui dit le directeur de cette » partie de l'adminiſtration, V. M. va voir la ſource » de ces richeſſes, & le berceau de ces talents. « Alors il conduiſit le roi de Suède dans un vaſte ſalon, où deux-cents jeunes élèves deſſinoient au tour du modèle; & quoique la préſence d'un grand roi fut un objet d'étonnement & de diſtraction preſque irréſiſtible, on aſſûre que le profond ſilence qui régnoit dans l'*École*, ne fut point troublé, & qu'aucun des jeunes deſſinateurs ne leva les yeux, que lorſque le prince daigna demander à voir leurs études.

Il eſt difficile d'entendre comment l'envie que l'on témoigne d'avoir en France une bonne Muſique, ne fait pas employer, pour cet art, le ſeul moyen de le favoriſer. C'eſt dans des *Écoles*, que l'Italie a vu ſe former & ſes chanteurs & ſes compoſiteurs célèbres. L'art y décline depuis que les *Écoles* n'ont plus des maîtres comme *Durante* & *Porpora*. A plus forte raiſon ne s'èlevera-t-il jamais dans un pays, où, les talents étant preſque abandonnés à eux-mêmes, on ſemble attendre de la nature & du haſard qu'ils faſſent naître des muſiciens & des chanteurs.

Un objet bien plus sérieux & bien plus important, est la culture des arts utiles & des sciences qui leur sont analogues ; & à cet égard nous avons plus à nous féliciter qu'aucune nation de l'Europe. Nos *Écoles* guerrières ont été ses modèles, & sont encore l'objet de son émulation. Notre *École* de Chirurgie est la meilleure qui soit au monde. Celle de Médecine fleurit dans plus d'une ville du royaume; cependant on y désire encore plus de sévérité dans l'admission des docteurs. Ce titre, prodigué à des ignorants, est un piège mortel pour la confiance publique, & peuple le monde d'assassins avec un brevet d'impunité.

Paris est plein d'excellents professeurs de Chimie, de Pharmacie, & de Botanique; des cours d'Histoire naturelle s'y ouvrent tous les ans ; & parmi la foule de ceux qui en font un objet de curiosité, il en est assez qui en font une étude plus sérieuse & plus profonde.

Les Méchaniques, l'Astronomie, les Mathématiques en général sont négligemment enseignées dans les *Écoles* publiques : mais l'Académie des sciences est comme un sanctuaire où elles se réunissent ; & l'ambition d'y entrer ajoûte, à la lumière qu'elles répandent, une chaleur qui la rend féconde.

Qu'il me soit permis de dire un mot de ce qui nous reste à souhaiter.

A Paris, les Humanités que l'on croit bonnes, seroient encore meilleures, si on y enseignoit la langue françoise avec le même soin que les langues savantes; si en cultivant la mémoire on s'appliquoit de même à former le goût; si l'Histoire y faisoit une partie des études; si la littérature moderne s'y méloit à l'ancienne; & si les régents, assez instruits & assez sensibles eux-mêmes aux beautés de l'une & de l'autre, savoient mieux les faire observer. On ne voit pas sans douleur dans certains livres destinés à l'instruction, & qu'on appelle *élémentaires*, régner un esprit faux & un goût pédantesque, qui ne font que gâter le bon naturel des enfants.

L'Éloquence, cet art qui n'a plus, il est vrai, la même influence & le même pouvoir qu'il avoit autrefois dans Rome & dans Athènes, mais qui seroit encore si nécessaire dans des emplois très-importants, l'Éloquence est trop négligée (*Voyez* RHÉTORIQUE) ; l'étude du Droit l'est encore plus dans l'Université de Paris; & non seulement le Droit public n'a point d'*École* où soient obligés d'aller s'instruire les jeunes gens que leur naissance, leur goût, leur caractère, & la trempe de leur esprit destine aux négociations; mais le Droit civil même n'a des *Écoles* qu'en apparence. L'abus énorme d'être censé présent dès qu'en payant on a pris l'*inscription*, fait que le professeur est presque seul dans son *École* ; & d'une foule de jeunes gens qui sont réputés étudier sous lui, à peine y en a-t-il un dixième qui soit assidu à l'entendre. Le reste, oisif & vagabond, achette des cahiers écrits, &, quand le temps de l'examen arrive, se fait souffler par un agrégé la réponse à un petit nombre de questions communiquées. C'est de là cependant que sortent nos Avocats & nos Juges. Il en est quelques-uns qui, par des conférences & des études particulières, ont le bon esprit de suppléer à cette nullité des études publiques; mais pour le plus grand nombre le temps en est perdu, & l'émulation est anéantie.

Il n'en est pas de même des études théologiques. Elles sont suivies dans la faculté de Paris avec une sévère vigilance du côté des maîtres, & autant de chaleur que d'assiduité du côté des étudiants. On les y exerce à parler d'abondance : c'est les obliger à s'instruire. Ce qu'on appelle *Licence* se fait quand l'esprit est formé ; dans la thèse appelée *majeure*, les questions purement scholastiques cèdent la place à des questions d'un ordre supérieur ; & cette thèse exige des études variées & aprofondies sur des objets d'une utilité & d'une importance réelle. Ainsi, l'esprit se trouve habitué à l'exercice & à l'application; & entre cinquante docteurs d'une érudition pédantesque, il en sort tous les ans au moins un petit nombre, qui, doués d'une raison saine, d'un esprit juste & méthodique, quelquefois d'une ame élevée & du génie des affaires, sont propres à remplir les fonctions qui demandent le plus de sagesse, de lumières, & de talents.

Qu'on suppose la même vigilance, la même suite, la même activité dans des *Écoles* de Droit public, de Politique, & d'Administration ; que, pour entrer dans les premiers emplois, on ait à subir, dans ces *Écoles*, des examens aussi sévères que dans les *Écoles* du Génie, de l'Artillerie, de la Marine, & des Ponts & Chaussées; alors tous les talents d'une utilité importante, également bien cultivés, fourniront avec abondance à tous les besoins de l'État. On ne sera embarrassé du choix que par la foule des hommes de mérite. Mais quand même ce seroit trop présumer du génie de la Nation, il seroit vrai du moins, comme partout ailleurs, qu'il faut semer pour recueillir, & imiter les fleuristes de Hollande, qui, dans un champ couvert de tulippes communes, s'il y en a seulement quelques-unes de rares, se trouvent richement payés de la culture de leur champ.

Encore un mot sur quelques défauts à corriger dans nos *Écoles*. L'esprit de méthode & de suite, l'unité de principes, la liaison, & l'accord, nécessaires dans le systême d'une instruction progressive, exigeroient que le même régent, attaché aux mêmes disciples, les suivît dans tous leurs degrés : mais si cela n'est pas possible, au moins doit-il y avoir, entre les maîtres qui se succèdent, une grande conformité d'opinion, de goût, & de doctrine; ce qu'on ne peut attendre que des hommes vivants ensemble sous une même discipline, & l'on trouve cet avantage à confier l'instruction à des Corps.

Dans l'Université de Paris on y supplée, autant que l'on peut, par l'attention à bien choisir les professeurs; mais à cette *École* si florissante on reproche encore deux abus : l'un, de consumer en vacances presque la moitié de l'année, moins par complai-

ſance pour la pareſſe des écoliers que pour l'indolence des maîtres. Rien de plus commode ſans doute que les congés fréquents, mais rien de plus nuiſible ; & le moindre mal qui s'enſuit eſt l'évaporation des eſprits, la diſſipation des idées, l'interruption de leur chaîne, la perte d'un temps précieux. L'autre abus eſt d'éteindre cette émulation que les prix avoient allumée, de l'éteindre, dis-je, par une fraude qu'on s'eſt permiſe imprudemment. Dans le concours des différents collèges pour diſputer les prix, chacun ne ſonge qu'à ſa propre gloire ; & pour avoir des écoliers plus forts, ou l'on garde des vétérans, ou des collèges de province on fait venir des écoliers plus avancés qu'on ne l'eſt dans la claſſe où ils ſont intrus ; en ſorte que les jeunes gens qui n'ont fait que ſuivre pas à pas le cours de leurs études, quelque application qu'ils y ayent miſe, & de quelque talent qu'ils ſoient doués, ſe ſentent foibles & perdent courage contre des rivaux qui ont ſur eux des avantages trop marqués. Il faut abſolument que cette inégalité ceſſe ; & les moyens en ſont faciles. Sans cela tous les fruits qu'on a eu lieu d'attendre de l'inſtitution des prix ſont perdus pour l'émulation. (*M. Marmontel.*)

ÉCRITURE, ſub. f. *Hiſt. ancien. Gramm. & Arts.* Nous la définirons avec Brebeuf,

Cet art ingénieux
De peindre la parole & de parler aux yeux,
Et par des traits divers de figures tracées,
Donner de la couleur & du corps aux penſées.

La méthode de donner de la couleur, du corps, ou pour parler plus ſimplement, une ſorte d'exiſtence aux penſées, dit Zilia (cette péruvienne pleine d'eſprit, ſi connue par ſes ouvrages), ſe fait en traçant, avec une plume, de petites figures que l'on appelle *Lettres*, ſur une matière blanche & mince que l'on nomme *Papier*. Ces figures ont des noms ; & ces noms, mêlés enſemble, repréſentent les ſons des paroles.

Dèveloppons, avec M. Warburthon, l'origine de cet art admirable, ſes différentes ſortes, & ſes changements progreſſifs juſqu'à l'invention d'un alphabet. C'eſt un beau ſujet philoſophique, dont cependant les bornes de ce livre ne me permettent de prendre que la fleur.

Nous avons deux manières de communiquer nos idées : la première, à l'aide des ſons : la ſeconde, par le moyen des figures. En effet l'occaſion de perpétuer nos penſées & de les faire connoître aux perſonnes éloignées, ſe préſente ſouvent ; & comme les ſons ne s'étendent pas au delà du moment & du lieu où ils ſont proférés, on a inventé les figures & les caractères, après avoir imaginé les ſons, afin que nos idées puſſent participer à l'étendue & à la durée.

Cette manière de communiquer nos idées par des marques & par des figures, a conſiſté d'abord à deſſiner tout naturellement les images des choſes ; ainſi, pour exprimer l'idée d'un homme ou d'un cheval, on a repréſenté la forme de l'un ou de l'autre. Le premier eſſai de l'*Écriture* a été, comme on voit, une ſimple peinture ; on a ſu peindre avant que de ſavoir *écrire.*

Nous en trouvons chez les mexicains une preuve remarquable. Ils n'employoient pas d'autre méthode que cette *Écriture* en peinture, pour conſerver leurs lois & leurs hiſtoires. *Voyez* le *Voyage autour du monde*, *de* Gemelli Carreri ; l'*Hiſtoire naturelle & morale des Indes*, du P. Acoſta ; les *Voyages* de Thèvenot ; & d'autres ouvrages.

Il reſte encore aujourdhui un modèle très-curieux de cette *Écriture* en peinture des indiens, compoſé par un mexicain & par lui expliqué dans ſa langue, après que les eſpagnols lui eurent appris les lettres. Cette explication a été enſuite traduite en eſpagnol, & de cette langue en anglois. Purchas a fait graver l'ouvrage, qui eſt une hiſtoire de l'Empire du Mexique, & y a joint l'explication. Je crois que l'exemplaire original eſt à la Bibliothèque du roi.

Voilà la première méthode, & en même temps la plus ſimple, qui s'eſt offerte à tous les hommes pour perpétuer leurs idées.

Mais les inconvénients qui réſultoient de l'énorme groſſeur des volumes dans de pareils ouvrages, portèrent bientôt les nations plus ingénieuſes & plus civiliſées à imaginer des méthodes plus courtes. La plus célèbre de toutes eſt celle que les égyptiens ont inventée, à laquelle on a donné le nom d'*Hiéroglyphique.* Par ſon moyen, l'*Écriture*, qui n'étoit qu'une ſimple peinture chez les mexicains, devint en Égypte peinture & caractère ; ce qui conſtitue proprement l'hiéroglyphe. *Voyez ce mot & l'article ſuivant* Écriture des Égyptiens, qui eſt entièrement lié à celui-ci.

Tel fut le premier degré de perfection qu'acquit cette méthode groſſière de conſerver les idées des hommes. On s'en eſt ſervi de trois manières, qui, à conſulter la nature de la choſe, prouvent qu'elles n'ont été trouvées que par degrés & dans trois temps différents.

La première manière conſiſtoit à employer la principale circonſtance d'un ſujet, pour tenir lieu du Tout. Les égyptiens vouloient-ils repréſenter deux armées rangées en bataille ? les hiéroglyphes d'Horapollo, cet admirable fragment de l'antiquité, nous apprennent qu'ils peignoient deux mains, dont l'une tenoit un bouclier, & l'autre un arc.

La ſeconde manière, imaginée avec plus d'art, conſiſtoit à ſubſtituer l'inſtrument réel ou métaphorique de la choſe, à la choſe même. Un œil & un ſceptre repréſentoient un monarque. Un épée peignoit le cruel tyran Ochus ; & un vaiſſeau avec un pilote, déſignoit le gouvernement de l'univers.

Enfin on fit plus : pour repréſenter une choſe, on ſe ſervit d'une autre où l'on voyoit quelque reſſemblance ou quelque analogie ; & ce fut la troi-

ſième manière d'employer cette *Écriture*. Ainſi, l'univers étoit repréſenté par un ſerpent roulé en forme de cercle, & la bigarrure de ſes taches déſignoit les étoiles.

Le premier objet de ceux qui imaginèrent la peinture hiéroglyphique, fut de conſerver la mémoire des évènements, & de faire connoître les lois, les règlements, & tout ce qui a rapport aux matières civiles. Par cette raiſon, on imagina des ſymboles relatifs aux beſoins & aux productions particulières de l'Égypte. Par exemple, le grand intérêt des égyptiens étoit de connoître le retour ou la durée du vent étéſien, qui amonceloit les vapeurs en Éthiopie, & cauſoit l'inondation en ſoufflant ſur la fin du printemps du Nord au Midi. Ils avoient enſuite intérêt de connoître le retour du vent de Midi, qui aidoit l'écoulement des eaux vers la Méditerranée. Mais comment peindre le vent? Ils choiſirent pour cela la figure d'un oiſeau; l'épervier qui étend ſes aîles en regardant le Midi, pour renouveller ſes plumes au retour des chaleurs, fut le ſymbole du vent étéſien, qui ſouffle du Nord au Sud; & la huye qui vient d'Éthiopie, pour trouver des vers dans le limon à la ſuite de l'écoulement du Nil, fut le ſymbole du retour des vents de Midi, propres à faire écouler les eaux. Ce ſeul exemple peut donner une idée de l'*Ecriture ſymbolique* des égyptiens.

Cette *Écriture ſymbolique*, premier fruit de l'Aſtronomie, fut employée à inſtruire le peuple de toutes les vérités, de tous les avis, & de tous les travaux néceſſaires. On eut donc ſoin dans les commencements de n'employer que les figures, dont l'analogie étoit le plus à portée de tout le monde; mais cette méthode fit donner dans le rafinement, à meſure que les philoſophes s'appliquèrent aux matières de ſpéculation. Auſſi tôt qu'ils crurent avoir découvert dans les choſes des qualités plus abſtruſes, quelques-uns, ſoit par ſingularité, ſoit pour cacher leurs connoiſſances au vulgaire, ſe plurent à choiſir pour caractères des figures dont le rapport aux choſes qu'ils vouloient exprimer n'étoit point connu. Pendant quelque temps ils ſe bornèrent aux figures dont la nature offre des modèles; mais dans la ſuite, elles ne leur parurent ni ſuffiſantes, ni aſſez commodes pour le grand nombre d'idées que leur imagination leur fourniſſoit. Ils formèrent donc leurs hiéroglyphes de l'aſſemblage myſtérieux de choſes différentes, ou de parties de divers animaux; ce qui rendit ces figures tout à fait énigmatiques.

Enfin l'uſage d'exprimer les penſées par des figures analogues, & le deſſein d'en faire quelquefois un ſecret & un myſtère, engagea à repréſenter les modes mêmes des ſubſtances par des images ſenſibles. On exprima la franchiſe par un lièvre, l'impureté par un bouc ſauvage, l'impudence par une mouche, la ſcience par une fourmi; en un mot, on imagina des marques ſymboliques pour toutes les choſes qui n'ont point de forme. On ſe contenta dans ces occaſions d'un rapport quelconque; c'eſt la manière dont on s'étoit déjà conduit, quand on donna des noms aux idées qui s'éloignent des ſens.

Juſques-là l'animal ou la choſe qui ſervoit à repréſenter, avoit été deſſinée au naturel; mais lorſque l'étude de la Philoſophie, qui avoit occaſionné l'*Écriture ſymbolique*, eut porté les ſavants d'Égypte à *écrire* ſur beaucoup de ſujets, ce deſſin, ayant trop multiplié les volumes, parut ennuyeux. On ſe ſervit donc par degré d'un autre caractère, que nous pouvons appeler l'*Ecriture courante des hiéroglyphes;* il reſſembloit aux caractères chinois; & après avoir été formé du ſeul contour de la figure, il devint à la longue une ſorte de marque.

L'effet naturel que produiſit cette *Écriture* courante, fut de diminuer beaucoup de l'attention qu'on donnoit au ſymbole, & de la fixer à la choſe ſignifiée: par ce moyen l'étude de l'*Écriture ſymbolique* ſe trouva fort abrégée, puiſqu'il n'y avoit alors preſque autre choſe à faire qu'à ſe rappeler le pouvoir de la marque ſymbolique; au lieu qu'auparavant il falloit être inſtruit des propriétés de la choſe ou de l'animal qui étoit employé comme ſymbole; en un mot, cela réduiſit cette ſorte d'*Écriture* à l'état où eſt préſentement celle des chinois. *Voyez plus bas* ÉCRITURE CHINOISE.

Ce caractère courant eſt proprement celui que les anciens ont appelé *hiérographique*, & que l'on a employé par ſucceſſion de temps dans les ouvrages qui traitoient des mêmes ſujets que les anciens hiéroglyphes. On trouve des exemples de ces caractères hiérographiques dans quelques anciens monuments; on en voit preſque à tous les compartiments de la table iſiaque, dans les intervalles qui ſe rencontrent entre les plus grandes figures humaines.

L'*Écriture* étoit dans cet état, & n'avoit pas le moindre rapport avec l'*Écriture* actuelle. Les caractères dont on s'étoit ſervi, repréſentoient des objets; celle dont nous nous ſervons, repréſente des ſons: c'eſt un art nouveau. Un génie heureux, on prétend que ce fut le ſecrétaire d'un des premiers rois de l'Égypte, appelé Thoit, Thoot, ou Thot, ſentit que le diſcours, quelque varié & quelque étendu qu'il puiſſe être pour les idées, n'eſt pourtant compoſé que d'un aſſez petit nombre de ſons, & qu'il ne s'agiſſoit que de leur aſſigner à chacun un caractère repréſentatif. Il abandonna donc l'*Écriture* repréſentative des êtres, qui ne pouvoit s'étendre à l'infini, pour s'en tenir à une combinaiſon, qui, quoique très-bornée (celle des ſons), produit cependant le même effet.

Si on y réfléchit (dit M. Duclos, le premier qui ait fait ces obſervations qui ne ſont pas moins juſtes que délicates), on verra que cet art, ayant été une fois conçu, dut être formé preſqu'en même temps; & c'eſt ce qui relève la gloire de l'inventeur. En effet, après avoir eu le génie d'appercevoir que les ſons d'une langue pouvoient ſe décompoſer & ſe diſtinguer, l'énumération dut en être bientôt faite; il étoit bien plus facile de compter tous les ſons d'une langue, que de découvrir qu'ils

pouvoient se compter. L'un est un coup de génie; l'autre, un simple effet de l'attention. Peut-être n'y a-t-il jamais eu d'alphabet complet, que celui de l'inventeur de l'*Écriture*. Il est bien vraisemblable que, s'il n'y eut pas alors autant de caractères qu'il nous en faudroit aujourdhui, c'est que la langue de l'inventeur n'en exigeoit pas davantage. L'orthographe n'a été parfaite qu'à la naissance de l'*Écriture*.

Quoi qu'il en soit, toutes les espèces d'*Écritures* hiéroglyphiques, quand il falloit s'en servir dans les affaires publiques, pour envoyer les ordres du roi aux Généraux d'armée & aux gouverneurs des provinces éloignées, étoient sujettes à l'inconvénient inévitable d'être imparfaitement & obscurément entendues. Thoot, en faisant servir les lettres à exprimer des mots, & non des choses, évita tous les inconvénients si préjudiciables dans ces occasions, & l'écrivain rendit ses instructions avec la plus grande clarté & la plus grande précision. Cette méthode eut encore cet avantage, que, comme le Gouvernement chercha sans doute à tenir l'invention secrète, les lettres d'État furent pendant du temps portées avec toute la sûreté de nos chiffres modernes. C'est ainsi que l'*Écriture* en lettres, appropriée d'abord à un pareil usage, prit le nom d'*épistolique :* du moins je n'imagine pas, avec M. Warburthon, qu'on puisse donner une meilleure raison de cette dénomination.

Le lecteur apperçoit à présent que l'opinion commune, qui veut que ce soit la première *Écriture* hiéroglyphique, & non pas la première *Écriture* en lettres, qui ait été inventée pour le secret, est précisément opposée à la vérité; ce qui n'empêche pas que dans la suite elles n'ayent changé naturellement leur usage. Les lettres sont devenues l'*Écriture* commune, & les hiéroglyphiques devinrent une *Écriture* secrète & mystérieuse.

En effet une *Écriture* qui, en représentant les sons de la voix, peut exprimer toutes les pensées & les objets que nous avons coutume de désigner par ces sons, parut si simple & si féconde qu'elle fit une fortune rapide. Elle se répandit partout; elle devint l'*Écriture* courante, & fit négliger la symbolique, dont on perdit peu à peu l'usage dans la société, de manière qu'on en oublia la signification.

Cependant, malgré tous les avantages des lettres, les égyptiens, long temps après qu'elles eurent été trouvées, conservèrent encore l'usage des hiéroglyphes: c'est que toute la science de ce peuple se trouvoit confiée à cette sorte d'*Écriture*. La vénération qu'on avoit pour les hommes, passa aux caractères dont les savants perpétuèrent l'usage; mais ceux qui ignoroient les sciences, ne furent pas tentés de se servir de cette *Écriture*. Tout ce que put sur eux l'autorité des savants, fut de leur faire regarder ces caractères avec respect, & comme des choses propres à embellir les monuments publics, où l'on continua de les employer; peut-être même les prêtres égyptiens voyoient-ils avec plaisir que peu à peu ils se trouvoient seuls avoir la clef d'une *Écriture* qui conservoit les secrets de la Religion. Voilà ce qui a donné lieu à l'erreur de ceux qui se sont imaginés que les hiéroglyphes renfermoient les plus grands mystères. *Voyez l'article* HIÉROGLYPHE.

On voit par ces détails comment il est arrivé que ce qui devoit son origine à la nécessité, a été dans la suite du temps employé au secret, & enfin cultivé pour l'ornement. Mais par un effet de la vicissitude continuelle des choses, ces mêmes figures, qui avoient d'abord été inventées pour la clarté, & puis converties en mystères, ont repris à la longue leur premier usage. Dans les siècles florissants de la Grèce & de Rome, elles étoient employées sur les monuments & sur les médailles, comme le moyen le plus propre à faire connoître la pensée; de sorte que le même symbole qui cachoit en Égypte une sagesse profonde, étoit entendu par le simple peuple en Grèce & à Rome.

Tandis que ces deux nations savantes déchiffroient ces symboles à merveille, le peuple d'Égypte en oublioit la signification; & les trouvant consacrés dans les monuments publics, dans les lieux des assemblées de Religion, & dans le cérémonial des fêtes qui ne changeoient point, il s'arrêta stupidement aux figures qu'il avoit sous les yeux. N'allant pas plus loin que la figure symbolique, il en manqua le sens & la signification. Il prit cet homme habillé en roi, pour un homme qui gouvernoit le ciel ou régnoit dans le soleil; & les animaux figuratifs, pour des animaux réels. Voilà en partie l'origine de l'idolatrie, des erreurs, & des superstitions des égyptiens, qui se transmirent à tous les peuples de la terre.

Au reste le langage a suivi les mêmes révolutions & le même sort que l'*Écriture*. Le premier expédient qui a été imaginé pour communiquer les pensées dans la conversation, cet effort grossier, dû à la nécessité, est venu, de même que les premiers hiéroglyphes, à se changer en mystères par des figures & des métaphores, qui servirent ensuite à l'ornement du discours, & qui ont fini par l'élever jusqu'à l'art de l'Éloquence & de la persuasion. *Voyez* LANGAGE, FIGURE, APOLOGUE, PARABOLE, ÉNIGME, MÉTAPHORE. *Voyez* le parallèle ingénieux que fait Warburthon entre les figures & les métaphores d'un côté, & les différentes espèces d'*Écritures* de l'autre; ces diverses choses qui paroissent si éloignées d'aucun rapport, ont pourtant ensemble un véritable enchaînement. (*Le chev.* DE JAUCOURT.)

ÉCRITURE CHINOISE. Les hiéroglyphes d'Égypte étoient un simple rafinement d'uue *Écriture* plus ancienne, qui ressembloit à l'*Écriture* grossière en peinture des mexicains, en ajoutant seulement des marques caractéristiques aux images. L'*Écriture chinoise* a fait un pas de plus : elle a rejeté les images, & n'a conservé que les marques abrégées, qu'elle a multipliées jusqu'à un nombre prodigieux. Chaque

Chaque idée a sa marque distincte dans cette *Écriture;* ce qui fait que, semblable au caractère universel de l'*Écriture* en peinture, elle continue aujourdhui d'être commune à différentes nations voisines de la Chine, quoiqu'elles parlent des langues différentes.

En effet, les caractères de la Cochinchine, du Tongking, & du Japon, de l'aveu du P. du Halde, sont les mêmes que ceux de la Chine, & signifient les mêmes choses, sans toutefois que ces peuples en parlant s'expriment de la même sorte. Ainsi, quoique les langues de ces pays-là soient très-différentes, & que les habitants ne puissent pas s'entendre les uns les autres en parlant, ils s'entendent fort bien en écrivant, & tous leurs livres sont communs, comme sont nos chiffres d'arithmétique; plusieurs nations s'en servent, & leur donnent différents noms: mais ils signifient partout la même chose. On compte jusqu'à quatre-vingt-mille de ces caractères.

Quelque déguisés que soient aujourdhui ces caractères, M. Warburthon croit qu'ils conservent encore des traits qui montrent qu'ils tirent leur origine de la peinture & des images, c'est à dire, de la représentation naturelle des choses pour celles qui ont une forme; & qu'à l'égard des choses qui n'en ont point, les marques destinées à les faire connoître ont été plus ou moins symboliques, & plus ou moins arbitraires.

M. Fréret au contraire soutient que cette origine est impossible à justifier, & que les caractères chinois n'ont jamais eu qu'un rapport d'institution avec les choses qu'ils signifient. *Voyez* son idée sur cette matière, *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, tome VI.*

Sans entrer dans cette discussion, nous dirons seulement que, par le témoignage des PP. Martini, Magaillans, Gaubil, Semedo, auxquels nous devons joindre M. Fourmont, il paroît prouvé que les chinois se sont servis des images, pour les choses que la Peinture peut mettre sous les yeux, & des symboles, pour représenter, par allégorie ou par allusion, les choses qui ne le peuvent être par elles-mêmes. Suivant les auteurs que nous venons de nommer, les chinois ont eu des caractères représentatifs des choses, pour celles qui ont une forme; & des signes arbitraires, pour celles qui n'en ont point. Cette idée ne seroit-elle qu'une conjecture?

On pourroit peut-être, en distinguant les temps, concilier les deux opinions différentes au sujet des caractères chinois. Celle qui veut qu'ils ayent été originairement des représentations grossières des choses, se renfermeroit dans les caractères inventés par Tsang-kié, & dans ceux qui peuvent avoir de l'analogie avec les choses qui ont une forme; & la tradition des Critiques chinois, citée par M. Fréret, qui regarde les caractères comme des signes arbitraires dans leur origine, remonteroit jusqu'aux caractères inventés sous Chun.

Quoi qu'il en soit, s'il est vrai que les caractères chinois ayent essuyé mille variations, comme on n'en peut douter, il n'est plus possible de reconnoître comment ils proviennent d'une *Écriture* qui n'a été qu'une simple Peinture; mais il n'en est pas moins vraisemblable que l'*Ecriture* des chinois a dû commencer comme celle des égyptiens. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

ÉCRITURE DES ÉGYPTIENS, *Hist. anc.* Les égyptiens ont eu différents genres & différentes espèces d'*Écriture*, suivant l'ordre du temps dans lequel chacune a été inventée ou perfectionnée. Comme toutes ces différentes sortes d'*Ecritures* ont été confondues par les anciens auteurs & par la plupart des modernes, il est important de les bien distinguer, d'après M. Warburthon, qui le premier a répandu la lumière sur cette partie de l'ancienne Littérature. On peut rapporter toutes les *Écritures des égyptiens* à quatre sortes: indiquons-les par ordre.

1°. L'*hiéroglyphique*, qui se subdivisoit en *curiologique*, dont l'*Écriture* étoit plus grossière; & en *tropique*, où il paroissoit plus d'art.

2°. La *symbolique*, qui étoit double aussi; l'une plus simple, & *tropique*; l'autre plus mystérieuse, & *allégorique*.

Ces deux *Écritures*, l'*hiéroglyphique* & la *symbolique*, qui ont été connues sous le terme générique d'*hiéroglyphes*, que l'on distinguoit en *hieroglyphes propres* & en *hiéroglyphes symboliques*, n'étoient pas formées avec les lettres d'un alphabet; mais elles l'étoient par des marques ou caractères qui tenoient lieu des choses, & non des mots.

3°. L'*épistolique*, ainsi appelée parce qu'on ne s'en servoit que dans les affaires civiles.

4°. L'*hiérogrammatique*, qui n'étoit d'usage que dans les choses relatives à la religion.

Ces deux dernières *Ecritures*, l'*épistolique* & l'*hiérogrammatique*, tenoient lieu de mots, & étoient formées avec les lettres d'un alphabet.

Le premier degré de l'*Écriture* hiéroglyphique, fut d'être employée de deux manières: l'une plus simple, en mettant la partie principale pour le Tout; & l'autre plus recherchée, en substituant une chose qui avoit des qualités ressemblantes, à la place d'une autre. La première espèce forma l'*hiéroglyphe curiologique;* & la seconde, l'*hiéroglyphe tropique.* Ce dernier vint par gradation du premier, comme la nature de la chose & les monuments de l'antiquité nous l'apprennent; ainsi, la lune étoit quelquefois représentée par un demi-cercle, quelquefois par un cynocéphale. Dans cet exemple le premier hiéroglyphe est *curiologique;* & le second, *tropique.* Les caractères dont on se sert ordinairement pour marquer les signes du zodiaque, découvrent encore des traces d'origine égyptienne: ce sont en effet des vestiges d'hiéroglyphes curiologiques réduits à un caractère d'*Écriture* courante, semblable à celle des chinois: cela se distingue plus particulièrement dans les marques astronomiques du

Bélier, du *Taureau*, des *Gémeaux*, de la *Balance*, & du *Verſeau*.

Toutes les *Ecritures* où la forme des choſes étoit employée, ont eu leur état progreſſif, depuis le plus petit degré de perfection juſqu'au plus grand, & ont facilement paſſé d'un état à l'autre; enſorte qu'il y a eu peu de différence entre l'*hiéroglyphe propre* dans ſon dernier état, & le *ſymbolique* dans ſon premier état. En effet, la méthode d'exprimer l'hiéroglyphe *tropique* par des propriétés ſimilaires, a dû naturellement produire du raffinement au ſujet des qualités plus cachées des choſes; c'eſt auſſi ce qui eſt arrivé. Un pareil examen, fait par les ſavants d'Égypte, occaſionna une nouvelle eſpèce d'*Écriture* zoographique, appelée par les anciens *ſymbolique*.

Cependant les auteurs ont confondu l'origine de l'*Ecriture* hiéroglyphique & ſymbolique des égyptiens, & n'ont point exactement diſtingué leurs natures & leurs uſages différents. Ils ont préſuppoſé que l'hiéroglyphe, auſſi bien que le ſymbole, étoient une figure myſtérieuſe; & par une mépriſe encore plus grande, que c'étoit une repréſentation de notions ſpéculatives de Philoſophie & de Théologie: au lieu que l'hiéroglyphe n'étoit employé par les égyptiens que dans les écrits publics & connus de tout le monde, qui renfermoient leurs règlements civils & leur hiſtoire.

Comme on diſtinguoit les hiéroglyphes propres en *curiologiques* & en *tropiques*, on a diſtingué de même en deux eſpèces les hyéroglyphes ſymboliques; ſavoir en *tropiques*, qui approchoient plus de la nature de la choſe; & en *énigmatiques*, où l'on appercevoit plus d'art. Par exemple, pour ſignifier le *ſoleil*, quelquefois les égyptiens peignoient un faucon; c'étoit là un *ſymbole tropique*: d'autre fois ils peignoient un ſcarabée avec une boule ronde dans ſes pattes; c'étoit là un *ſymbole énigmatique*. Ainſi les caractères proprement appelés *ſymboles énigmatiques*, devinrent à la longue prodigieuſement différents de ceux appelés *hiéroglyphiques curiologiques*.

Mais lorſque l'étude de la Philoſophie, qui avoit occaſionné l'*Écriture* ſymbolique, eut porté les ſavants d'Égypte à écrire beaucoup, ils ſe ſervirent, pour abréger, d'un caractère courant, que les anciens ont appelé *hiérographique*, ou *hiéroglyphique abrégé*, qui conduiſit à la méthode des lettres par le moyen d'un alphabet, d'après laquelle méthode l'*Écriture épiſtolique* a été formée.

Cependant cet alphabet *épiſtolique* occaſionna bientôt l'invention d'un alphabet *ſacré*, que les prêtres égyptiens réſervèrent pour eux-mêmes, afin de ſervir à leurs ſpéculations particulières. Cette *Écriture* fut nommée *hiérogrammatique*, à cauſe de l'uſage auquel ils l'ont appropriée.

Que les prêtres égyptiens ayent eu pour leurs rits & leurs myſtères une pareille *Écriture*, c'eſt ce que nous aſſûre expreſſément Hérodote, *liv. II*, *chap. xxxvj.* & il ne nous a pas toujours rapporté des faits auſſi croyables. Celui-ci doit d'autant moins nous ſurprendre, qu'une *Écriture* ſacrée, deſtinée aux ſecrets de la Religion, & conſéquemment différente de l'*Écriture* ordinaire, a été miſe en pratique par les prêtres de preſque toutes les nations: telles étoient les *lettres ammonéennes*, non entendues du vulgaire, & dont les prêtres ſeuls ſe ſervoient dans les choſes ſacrées; telles étoient encore les *lettres ſacrées* des babyloniens, & celles de la ville de Méroé. Théodoret, parlant des temples des grecs en général, rapporte qu'on s'y ſervoit de lettres qui avoient une forme particulière, & qu'on les appeloit *ſacerdotales*. Enfin M. Fourmont & d'autres ſavants ſont perſuadés que cette coutume générale des prêtres de la plupart des nations orientales, d'avoir des caractères *ſacrés*, deſtinés pour eux uniquement, & des caractères *profanes* ou d'un uſage plus vulgaire, deſtinés pour le Public, régnoit auſſi chez les hébreux. (*Le chev.* DE JAUCOURT.)

(N.) ECTHLIPSE, ſ. f. *Terme de Gramm. lat.* Eſpèce d'Éliſion (*Voyez* ÉLISION), qui ſe fait principalement de la voix naſale marquée par *m* à la fin d'un mot, à cauſe de la voyelle qui commence le mot ſuivant; comme dans ce vers de *Perſe*:

O curas hominum! ô quantum eſt in rebus inane!

que l'on doit ſcander ainſi;

O cu- | ras homi- | n' ô quan- | t' eſt in | rebus i- | nane!

Anciennement la lettre *ſ*, ſans qu'on puiſſe trop en rendre raiſon, étoit du domaine de l'*Ecthlipſe*. Quelquefois elle ſe retranchoit avec la voyelle précédente à la rencontre d'une autre voyelle: *content' atque beatus*, pour *contentus atque beatus*; comme dans ce vers d'Ennius:

Content'us atque beatus, ſcitu's, facunda loquens in Tempore.

Quelquefois la lettre *ſ* ſe retranchoit ſeule à la rencontre d'une conſonne, afin que la voyelle précédente ne fût pas longue par poſition; comme on vient de le voir dans *ſcitus* du vers précédent, & comme on le voit dans ce vers de l'*Aratus* de Cicéron:

Delphinus jacet haud nimio luſtratu's decore.

La lettre *m* étoit traitée en tout comme la lettre *ſ*: elle s'élidoit quelquefois devant une conſonne, pour rendre brève la voyelle précédente, comme dans ce vers de Lucrèce;

Lanigeræ pecudes & equoru'm duellica proles:

& quelquefois auſſi la lettre *m* demeuroit pour la même fin devant une voyelle, comme on le voit dans cet autre vers du même poète;

Corporum offici'um eſt quoniam premer'e omnia deorſum.

Le mot *Ecthlipſe*, en grec ἔκθλιψις, eſt com-

posé de ἐκ (*extra* ou *foras*, dehors) & du verbe θλίβω (*premo*); c'est donc l'action de *presser* pour mettre *dehors*, pour *supprimer*; c'est une *suppression*. (*M. Beauzée.*)

ÉCRIVAIN, AUTEUR. *Synonymes.*

Ces deux mots s'appliquent aux gens de Lettres qui donnent au Public des ouvrages de leur composition. Le premier ne se dit que de ceux qui ont donné des ouvrages de belles Lettres, ou du moins il ne se dit que par rapport au style. Le second s'applique à tout genre d'écrire indifféremment; il a plus de rapport au fond de l'ouvrage qu'à la forme, de plus il peut se joindre par la particule *de* aux noms des ouvrages.

Racine, M. de Voltaire, sont d'excellents *Écrivains*; Corneille est un excellent *Auteur*. Descartes & Newton sont des *Auteurs* célèbres: l'*Auteur* de la Recherche de la vérité est un *Écrivain* du premier ordre. (*M. d'Alembert.*)

ÉDUCATION. s. f. *Terme abstrait & métaphysique.* C'est le soin que l'on prend de nourrir, d'élever, & d'instruire les enfants; ainsi, l'*Éducation* a pour objets, 1°. la santé & la bonne conformation du corps; 2°. ce qui regarde la droiture & l'instruction de l'esprit; 3°. les mœurs, c'est à dire, la conduite de la vie & les qualités sociales.

De l'Éducation en général. Les enfants qui viennent au monde, doivent former un jour la société dans laquelle ils auront à vivre: leur *Éducation* est donc l'objet le plus intéressant, 1°. pour eux-mêmes, que l'*Éducation* doit rendre tels, qu'ils soient utiles à cette société, qu'ils en obtiennent l'estime, & qu'ils y trouvent leur bien-être: 2°. pour leurs familles, qu'ils doivent soutenir & décorer: 3°. pour l'État même, qui doit recueillir les fruits de la bonne *Education* que reçoivent les citoyens qui le composent.

Tous les enfants qui viennent au monde, doivent être soumis aux soins de l'*Éducation*, parce qu'il n'y en a point qui naisse tout instruit & tout formé. Or quel avantage ne revient-il pas tous les jours à un État dont le chef a eu de bonne heure l'esprit cultivé, qui a appris dans l'Histoire que les Empires les mieux affermis sont exposés à des révolutions; qu'on a autant instruit de ce qu'il doit à ses sujets, que de ce que ses sujets lui doivent; à qui on a fait connoître la source, le motif, l'étendue, & les bornes de son autorité; à qui on a appris le seul moyen solide de la conserver & de la faire respecter, qui est d'en faire un bon usage? *Erudimini qui judicatis terram. Psalm. ij.* 10. Quel bonheur pour un État dans lequel les magistrats ont appris de bonne heure leurs devoirs, & ont des mœurs; où chaque citoyen est prèvenu qu'en venant au monde il a reçu un talent à faire valoir; qu'il est membre d'un Corps politique, & qu'en cette qualité il doit concourir au bien commun, rechercher tout ce qui peut procurer des avantages réels à la société, & éviter ce qui peut en déconcerter l'harmonie, en troubler la tranquillité & le bon ordre! Il est évident qu'il n'y a aucun ordre de citoyens dans un État, pour lesquels il n'y eût une sorte d'*Éducation* qui leur seroit propre; *Éducation* pour les enfants des Souverains, *Éducation* pour les enfants des Grands, pour ceux des magistrats, *&c. Éducation* pour les enfants de la campagne, où, comme il y a des écoles pour apprendre les vérités de la Religion, il devroit y en avoir aussi dans lesquelles on leur montrât les exercices, les pratiques, les devoirs, & les vertus de leur état, afin qu'ils agissent avec plus de connoissance.

Si chaque sorte d'*Education* étoit donnée avec lumière & avec persévérance, la Patrie se trouveroit bien constituée, bien gouvernée, & à l'abri des insultes de ses voisins.

L'*Éducation* est le plus grand bien que les pères puissent laisser à leurs enfants. Il ne se trouve que trop souvent des pères qui, ne connoissant point leurs véritables intérêts, se refusent aux dépenses nécessaires pour une bonne *Éducation*, & qui n'épargnent rien dans la suite pour procurer un emploi à leurs enfants, ou pour les décorer d'une charge; cependant quelle charge est plus utile qu'une bonne *Éducation*, qui communément ne coute pas tant, quoiqu'elle soit le bien dont le produit est le plus grand, le plus honorable, & le plus sensible? Il revient tous les jours: les autres biens se trouvent souvent dissipés; mais on ne peut se défaire d'une bonne *Éducation*, ni, par malheur, d'une mauvaise, qui souvent n'est telle que parce qu'on n'a pas voulu faire les frais d'une bonne:

Sint Mæcenates, non deerunt, Flacce, Marones.
Martial. *lib. VIII. epigr.* 56. *ad Flacc.*

Vous donnez votre fils à élever à un esclave, dit un jour un ancien philosophe à un père riche, *hé bien, au lieu d'un esclave vous en aurez deux.*

Il y a bien de l'analogie entre la culture des plantes & l'*Éducation* des enfants; en l'un & en l'autre la nature doit fournir le fonds. Le propriétaire d'un champ ne peut y faire travailler utilement, que lorsque le terrein est propre à ce qu'il veut y faire produire: de même un père éclairé, & un maître qui a du discernement & de l'expérience, doivent observer leur élève; & après un certain temps d'observations, ils doivent démêler ses penchants, ses inclinations, son goût, son caractère, & connoître à quoi il est propre, & quelle partie, pour ainsi dire, il doit tenir dans le concert de la société.

Ne forcez point l'inclination de vos enfants, mais aussi ne leur permettez point légèrement d'embrasser un état auquel vous prévoyez qu'ils reconnoitront dans la suite qu'ils n'étoient point propres. On doit, autant qu'on le peut, leur épargner les fausses démarches. Heureux les enfants qui ont des parents expérimentés, capables de les bien conduire dans le choix d'un état! choix d'où dépend la félicité ou le mal-aise du reste de la vie.

Il ne ſera pas inutile de dire un mot de chacun des trois chefs qui font l'objet de toute *Éducation*, comme nous l'avons dit d'abord. On ne devroit prépoſer perſonne à l'*Éducation* d'un enfant de l'un ou de l'autre ſexe, à moins que cette perſonne n'eût fait de ſérieuſes réflexions ſur ces trois points.

I. *La ſanté*. M. Bronzet, médecin ordinaire du roi, nous a donné un ouvrage utile ſur l'*Éducation médicinale des enfants* (à Paris chez Cavelier, 1754). Il n'y a perſonne qui ne convienne de l'importance de cet article, non ſeulement pour la première enfance, mais encore pour tous les âges de la vie. Les païens avoient imaginé une déeſſe qu'ils appeloient *Hygie ;* c'étoit la déeſſe de la ſanté, *dea ſalus :* de là on a donné le nom d'*Hygienne* à cette partie de la Mèdecine qui a pour objet de donner des avis utiles pour prèvenir les maladies, & pour la conſervation de la ſanté.

Il ſeroit à ſouhaiter que, lorſque les jeunes gens ſont parvenus à un certain âge, on leur donnât quelques connoiſſances de l'Anatomie & de l'économie animale ; qu'on leur apprît juſqu'à un certain point ce qui regarde la poitrine, les poumons, le cœur, l'eſtomac, la circulation du ſang, *&c.* non pour ſe conduire eux-mêmes quand ils ſeront malades, mais pour avoir ſur ces points des lumières toujours utiles, & qui ſont une partie eſſencielle de la connoiſſance de nous-mêmes. Il eſt vrai que la Nature ne nous conduit que par inſtinct ſur ce qui regarde notre conſervation ; & j'avoue qu'une perſonne infirme, qui connoitroit autant qu'il eſt poſſible tous les reſſorts de l'eſtomac & le jeu de ces reſſorts, n'en feroit pas pour cela une digeſtion meilleure que celle que feroit un ignorant, qui auroit une complexion robuſte & qui jouïroit d'une bonne ſanté. Cependant les connoiſſances dont je parle ſont très-utiles, non ſeulement parce qu'elles ſatisfont l'eſprit, mais parce qu'elles nous donnent lieu de prèvenir par nous-mêmes bien des maux, & nous mettent en état d'entendre ce qu'on dit ſur ce point.

Sans la ſanté, dit le ſage Charron, *la vie eſt à charge, & le mérite même s'évanouït. Quel ſecours apportera la ſageſſe au plus grand homme*, continue-t-il, *s'il eſt frappé du haut-mal ou d'apoplexie? La ſanté eſt un don de nature ; mais elle ſe conſerve*, pourſuit-il, *par ſobriété*, *par exercice modéré*, *par éloignement de triſteſſe & de toute paſſion.*

Le principal de ces conſeils pour les jeunes gens, c'eſt la tempérance en tout genre : le vice contraire fait périr un plus grand nombre de perſonnes que le glaive, *plus occidit gula quam gladius.*

On commence communément par être prodigue de ſa ſanté ; & quand dans la ſuite on s'aviſe de vouloir en devenir économe, on ſent à regret qu'on s'en eſt aviſé trop tard.

L'habitude en tout genre a beaucoup de pouvoir ſur nous ; mais on n'a pas d'idées bien préciſes ſur cette matière : tel eſt venu à bout de s'accoutumer à un ſommeil de quelques heures, pendant que tel autre n'a jamais pu ſe paſſer d'un ſommeil plus long.

Je ſais que, parmi les ſauvages, & même dans nos campagnes, il y a des enfants nés avec une ſi bonne ſanté, qu'ils traverſent les rivières à la nage, qu'ils endurent le froid, la faim, la ſoif, la privation du ſommeil, & que, lorſqu'ils tombent malades, la ſeule nature les guérit ſans le ſecours des remèdes: de là on conclut qu'il faut s'abandonner à la ſage prévoyance de la nature, & que l'on s'accoutume à tout ; mais cette concluſion n'eſt pas juſte, parce qu'elle eſt tirée d'un dénombrement imparfait. Ceux qui raiſonnent ainſi, n'ont aucun égard au nombre infini d'enfants qui ſuccombent à ces fatigues, & qui ſont la victime du préjugé, *que l'on peut s'accoutumer à tout.* D'ailleurs n'eſt-il pas vraiſemblable que ceux qui ont ſoutenu pendant pluſieurs années les fatigues & les rudes épreuves dont nous avons parlé, auroient vécu bien plus long temps, s'ils avoient pu ſe ménager davantage ?

En un mot, point de molleſſe, rien d'efféminé dans la manière d'èlever les enfants ; mais ne croyons pas que tout ſoit également bon pour tous, ni que Mithridate ſe ſoit accoutumé à un vrai poiſon. On ne s'accoutume pas plus à un véritable poiſon, qu'à des coups de poignard. Le Czar Pierre voulut que ſes matelots accoutumaſſent leurs enfants à ne boire que de l'eau de la mer, ils moururent tous. La convenance & la diſconvenance qu'il y a entre nos corps & les autres êtres, ne va qu'à un certain point ; & ce point, l'expérience particulière de chacun de nous doit nous l'apprendre.

Il ſe fait en nous une diſſipation continuelle d'eſprits & de ſucs néceſſaires pour la conſervation de la vie & de la ſanté ; ces eſprits & ces ſucs doivent donc être réparés ; or ils ne peuvent l'être que par des aliments analogues à la machine particulière de chaque individu.

Il ſeroit à ſouhaiter que quelque habile phyſicien, qui joindroit l'expérience aux lumières & à la réflexion, nous donnât un traité ſur le pouvoir & ſur les bornes de l'habitude.

J'ajoûterai encore un mot qui a rapport à cet article, c'eſt que la ſociété, qui s'intéreſſe avec raiſon à la conſervation de ſes citoyens, a établi de longues épreuves, avant que de permettre à quelque particulier d'exercer publiquement l'art de guérir. Cependant malgré ces ſages précautions, le goût du merveilleux & le penchant qu'ont certaines perſonnes à s'écarter des règles communes, fait que, lorſqu'ils tombent malades, ils aiment mieux ſe livrer à des particuliers ſans caractère, qui conviennent eux-mêmes de leur ignorance, & qui n'ont de reſſource que dans le myſtère qu'ils font d'un prétendu ſecret & dans l'imbécillité de leurs dupes. *Voyez la lettre judicieuſe* de M. de Moncrif, *au ſecond tome de ſes œuvres*, *pag.* 141, au ſujet des empyriques & des charlatans. Il ſeroit utile que les jeunes gens fuſſent éclairés de bonne heure ſur ce point. Je conviens qu'il arrive quel-

quefois des inconvénients en suivant les règles, mais où n'en arrive-t-il jamais? Il n'en arrive que trop souvent, par exemple, dans la construction des édifices; faut-il pour cela ne pas appeler d'architecte, & se livrer plus tôt à un simple manœuvre?

II. Le second objet de l'*Éducation*, c'est l'esprit qu'il s'agit d'éclairer, d'instruire, d'orner, & de régler. On peut adoucir l'esprit le plus féroce, dit Horace, pourvu qu'il ait la docilité de se prêter à l'instruction.

Nemo adeo ferus est ut non mitescere possit,
Si modo culturæ patientem commodet aurem.
Horat. *I. ep.* j. 39.

La docilité, condition que le poète demande dans le disciple, cette vertu, dis-je, si rare, suppose un fonds heureux que la nature seule peut donner, mais avec lequel un maître habile mène son élève bien loin. D'un autre côté, il faut que le maître ait le talent de cultiver les esprits, & qu'il ait l'art de rendre son élève docile, sans que son élève s'apperçoive qu'on travaille à le rendre tel, sans quoi le maître ne retirera aucun fruit de ses soins: il doit avoir l'esprit doux & liant, savoir saisir à propos le moment où la leçon produira son effet sans avoir l'air de leçon; c'est pour cela que, lorsqu'il s'agit de choisir un maître, on doit préférer au savant qui a l'esprit dur, celui qui a moins d'érudition, mais qui est liant & judicieux: l'érudition est un bien qu'on peut acquérir; au lieu que la raison, l'esprit insinuant, & l'humeur douce, sont un présent de la Nature. Docendi *rectè sapere est & principium & fons;* pour bien instruire, il faut d'abord un sens droit. Mais revenons à nos élèves.

Il faut convenir qu'il y a des caractères d'esprit qui n'entrent jamais dans la pensée des autres; ce sont des esprits durs & inflexibles, *durâ cervice... & cordibus & auribus. Act. apost.* vij. 51.

Il y en a de gauches, qui ne saisissent jamais ce qu'on leur dit dans le sens qui se présente naturellement, & que tous les autres entendent. D'ailleurs il y a certains états où l'on ne peut se prêter à l'instruction; tel est l'état de la passion, l'état de dérangement dans les organes du cerveau, l'état de la maladie, l'état d'un ancien préjugé, *&c.* Or quand il s'agit d'enseigner, on suppose toujours dans les élèves cet esprit de souplesse & de liberté qui met le disciple en état d'entendre tout ce qui est à sa portée, & qui lui est présenté avec ordre & en suivant la génération & la dépendance naturelle des connoissances.

Les premières années de l'enfance exigent, par rapport à l'esprit, beaucoup plus de soins qu'on ne leur en donne communément, en sorte qu'il est souvent bien difficile dans la suite d'effacer les mauvaises impressions, qu'un jeune homme a reçues par les discours & les exemples des personnes peu sensées & peu éclairées, qui étoient auprès de lui dans ces premières années.

Dès qu'un enfant fait connoître par ses regards & par ses gestes qu'il entend ce qu'on lui dit, il devroit être regardé comme un sujet propre à être soumis à la jurisdiction de l'*Éducation*, qui a pour objet de former l'esprit, & d'en écarter tout ce qui peut l'égarer. Il seroit à souhaiter qu'il ne fût approché que par des personnes sensées, & qu'il ne pût voir ni entendre rien que de bien. Les premiers acquiescements sensibles de notre esprit, ou pour parler comme tout le monde, les premières connoissances ou les premières idées qui se forment en nous pendant les premières années de notre vie, sont autant de modèles qu'il est difficile de réformer, & qui nous servent ensuite de règle dans l'usage que nous faisons de notre raison: ainsi, il importe extrêmement à un jeune homme, que, dès qu'il commence à juger, il n'acquiesce qu'à ce qui est vrai, c'est à dire, qu'à ce qui *est.* Ainsi, loin de lui toutes les histoires fabuleuses, tous ces contes puérils de Fées, de Loup garou, de Juif-errant, d'Esprits-follets, de Revenants, de Sorciers, & de sortilèges, tous ces faiseurs d'horoscopes, ces diseurs & diseuses de bonne aventure, ces interprètes de songes, & tant d'autres pratiques superstitieuses qui ne servent qu'à égarer la raison des enfants, à effrayer leur imagination, & souvent même à leur faire regretter d'être venus au monde.

Les personnes qui s'amusent à faire peur aux enfants, sont très-répréhensibles. Il est souvent arrivé que les foibles organes du cerveau des enfants, en ont été dérangés pour le reste de la vie, outre que leur esprit se remplit de préjugés ridicules, *&c.* Plus ces idées chimériques sont extraordinaires, & plus elles se gravent profondément dans le cerveau.

On ne doit pas moins blâmer ceux qui se font un amusement de tromper les enfants, de les induire en erreur, de leur en faire accroire, & qui s'en applaudissent au lieu d'en avoir honte: c'est le jeune homme qui fait alors le beau rôle, il ne sait pas encore qu'il y a des personnes qui ont l'ame assez basse pour parler contre leur pensée, & qui assurent d'insignes faussetés du même ton dont les honnêtes gens disent les vérités les plus certaines; il n'a pas encore appris à se défier; il se livre à vous, & vous le trompez: toutes ces idées fausses deviennent autant d'idées exemplaires, qui égarent la raison des enfants. Je voudrois qu'au lieu d'apprivoiser ainsi l'esprit des jeunes gens avec la séduction & le mensonge, on ne leur dit jamais que la vérité.

On devroit leur faire connoître la pratique des arts, même des arts les plus communs; ils tireroient dans la suite de grands avantages de ces connoissances. Un ancien se plaint que, lorsque les jeunes gens sortent des écoles & qu'ils ont à vivre avec d'autres hommes, ils se croient transportés en un nouveau monde: *ut, quum in forum venerint, existiment se in alium terrarum orbem delatos.* Qu'il est dangereux de laisser les jeunes gens de l'un & de l'autre sexe acquérir eux-mêmes de l'expérience à leurs dépens, de leur laisser ignorer qu'il y a des séducteurs & des fourbes, jusqu'à ce qu'ils ayent été

séduits & trompés ! La lecture de l'Histoire fourniroit un grand nombre d'exemples, qui donneroient lieu à des leçons très-utiles.

On devroit aussi faire voir de bonne heure aux jeunes gens les expériences de Physique.

On trouveroit, dans la description de plusieurs machines d'usage, une ample moisson de faits amusants & instructifs, capables d'exciter la curiosité des jeunes gens ; tels sont les divers phosphores, la pierre de Boulogne, la poudre inflammable, les effets de la pierre d'aimant & ceux de l'électricité, ceux de la raréfaction & de la pèsanteur de l'air, *&c.* Il ne faut d'abord que bien faire connoître les instruments, & faire voir les effets qui résultent de leur combinaison & de leur jeu. *Voyez-vous cette espèce de boule de cuivre* (l'éolipile) *? elle est vide en dedans, il n'y a que de l'air ; remarquez ce petit tuyau qui y est attaché & qui répond au dedans, il est percé à l'extrémité ; comment feriez-vous pour remplir d'eau cette boule, & pour l'en vider après qu'elle en auroit été remplie ? je vais la faire remplir d'elle-même, après quoi j'en ferai sortir un jet-d'eau.* On ne montre d'abord que les faits, & l'on diffère pour un âge plus avancé à leur en donner les explications les plus vraisemblables que les philosophes ont imaginées. En combien d'inconvénients des hommes, qui d'ailleurs avoient du mérite, ne sont-ils pas tombés, pour avoir ignoré ces petits mystères de la Nature ?

Je vais ajouter quelques réflexions, dont je sais que les maîtres qui ont du zèle & du discernement pourront faire un grand usage pour bien conduire l'esprit de leurs jeunes élèves.

On sait bien que les enfants ne sont pas en état de saisir les raisonnements combinés, ou les assertions qui sont le résultat de profondes méditations ; ainsi, il seroit ridicule de les entretenir de ce que les philosophes disent sur l'origine de nos connoissances, sur la dépendance, la liaison, la subordination, & l'ordre des idées, sur les fausses suppositions, sur le dénombrement imparfait, sur la précipitation, enfin sur toutes les sortes de sophismes : mais je voudrois que les personnes que l'on met auprès des enfants, fussent suffisamment instruites sur tous ces points, & que, lorsqu'un enfant, par exemple, dans ses réponses ou dans ses propos, suppose ce qui est en question, je voudrois, dis-je, que le maître sût que son disciple tombe dans une pétition de principe, mais que, sans se servir de cette expression scientifique, il fit sentir au jeune élève que sa réponse est défectueuse, parce que c'est la même chose que ce qu'on lui demande. Avouez votre ignorance ; dites, *Je ne sais pas*, plus tôt que de faire une réponse qui n'apprend rien ; c'est comme si vous disiez que le sucre est doux parce qu'il a de la douceur, est-ce dire autre chose sinon *qu'il est doux parce qu'il est doux.*

Je voudrois bien que parmi les personnes qui se trouvent destinées par état à l'*Éducation* de la Jeunesse, il se trouvât quelque maître judicieux qui nous donnât la *Logique des enfants en forme de dialogues à l'usage des maîtres.* On pourroit faire entrer dans cet Ouvrage un grand nombre d'exemples, qui disposeroient insensiblement aux préceptes & aux règles. J'aurois voulu rapporter ici quelques-uns de ces exemples, mais j'ai craint qu'ils ne parussent trop puérils.

Nous avons déja remarqué, d'après Horace, qu'il n'y a parmi les jeunes gens que ceux qui ont l'esprit souple, qui puissent profiter des soins de l'*Éducation* de l'esprit. Mais qu'est-ce que d'avoir l'esprit souple ? c'est être en état de bien écouter & de bien répondre ; c'est entendre ce qu'on nous dit, précisément dans le sens qui est dans l'esprit de celui qui nous parle, & répondre relativement à ce sens.

Si vous avez à instruire un jeune homme qui ait le bonheur d'avoir cet esprit souple, vous devez surtout avoir grande attention de ne lui rien dire de nouveau, qui ne puisse se lier avec ce que l'usage de la vie peut déja lui avoir appris.

Le grand secret de la Didactique, c'est à dire, de l'art d'enseigner, c'est d'être en état de démêler la subordination des connoissances. Avant que de parler de dixaines, sachez si votre jeune homme a idée d'*un* ; avant que de lui parler d'*armée*, montrez-lui un *soldat*, & apprenez-lui ce que c'est qu'un *capitaine*, & quand son imagination se représentera cet assemblage de soldats & d'officiers, parlez-lui du Général.

Quand nous venons au monde, nous vivons, mais nous ne sommes pas d'abord en état de faire cette réflexion, *Je suis*, *Je vis*, & encore moins celle-ci, *Je sens*, *donc j'existe.* Nous n'avons pas encore vu assez d'êtres particuliers, pour avoir l'idée abstraite d'*exister* & d'*existence.* Nous naissons avec la faculté de concevoir & de réfléchir ; mais on ne peut pas dire raisonnablement que nous ayons alors telle ou telle connoissance particulière, ni que nous fassions telle ou telle réflexion individuelle, & encore moins que nous ayons quelque connoissance générale, puisqu'il est évident que les connoissances générales ne peuvent être que le résultat des connoissances particulières : je ne pourrois pas dire que *tout triangle a trois côtes*, si je ne savois pas ce que c'est qu'un *triangle.* Quand une fois, par la considération d'un ou de plusieurs *triangles* particuliers, j'ai acquis l'idée exemplaire de *triangle*, je juge que tout ce qui est conforme à cette idée est *triangle*, & que ce qui n'y est pas conforme n'est pas *triangle.*

Comment pourrois-je comprendre qu'*il faut rendre à chacun ce qui lui est dû*, si je ne savois pas encore ce que c'est que *rendre*, ce que c'est qu'*être dû*, ni ce que c'est que *chacun ?* L'usage de la vie nous l'a appris, & ce n'est qu'alors que nous avons compris l'axiome.

C'est ainsi qu'en venant au monde nous avons les organes nécessaires pour parler & tous ceux qui nous serviront dans la suite pour marcher ; mais dans les premiers jours de notre vie nous ne parlons pas &

nous ne marchons pas encore : ce n'eſt qu'après que les organes du cerveau ont acquis une certaine conſiſtance, & après que l'uſage de la vie nous a donné certaines connoiſſances préliminaires ; ce n'eſt, dis-je, qu'alors que nous pouvons comprendre certains principes & certaines vérités dont nos maîtres nous parlent : ils les entendent, ces principes & ces vérités, & c'eſt pour cela qu'ils s'imaginent que leurs élèves doivent auſſi les entendre ; mais les maîtres ont vécu, & les diſciples ne font que de commencer à vivre. Ils n'ont pas encore acquis un aſſez grand nombre de ces connoiſſances préliminaires que celles qui ſuivent ſuppoſent : « Notre ame, dit le P. Buffier, » jéſuite, dans ſon *Traité des premières vérités*, » *III. part. p.* 8, notre ame n'opère qu'autant que » notre corps ſe trouve en certaine diſpoſition, par » le rapport mutuel & la connexion réciproque qui » eſt entre notre ame & notre corps. La choſe eſt » indubitable, pourſuit ce ſavant métaphyſicien, » & l'expérience en eſt journalière. Il paroît même » hors de doute, dit encore le P. Buffier, au » même *Traité*, *I. part. p.* 32 *&* 33, que les en» fants ont *acquis par l'uſage de la vie* un grand » nombre de connoiſſances ſur des objets ſenſibles, » avant que de parvenir à la connoiſſance de l'exiſ» tence de Dieu : c'eſt ce que nous inſinue l'apôtre » S. Paul par ces paroles remarquables : *inviſibilia* » *enim ipſius Dei à creaturâ mundi per ea quæ* » *facta ſunt, intellecta conſpiciuntur. Rom.* » *j.* 20. Pour moi, ajoûte encore le P. Buf» fier *à la page* 271, je ne connois naturellement » le créateur que par les créatures : je ne puis avoir » d'idée de lui qu'autant qu'elles m'en fourniſſent. » En effet les cieux annoncent ſa gloire ; *cœli enar*» *rant gloriam Dei. Pſal.* xviij. 1. Il n'eſt guère » vraiſemblable qu'un homme privé dès l'enfance » de l'uſage de tous ſes ſens, pût aiſément s'élever » juſqu'à l'idée de Dieu ; mais quoique l'idée de » Dieu ne ſoit point innée, & que ce ne ſoit pas » une première vérité, ſelon le P. Buffier, il ne » s'enſuit nullement, ajoûte-t-il, *ibid. page* 33, » que ce ne ſoit pas une connoiſſance très-naturelle » & très-aiſée. Ce même Père très-reſpectable dit » encore, *ibid. III. page* 9, que comme la dé» pendance où le corps eſt de l'ame ne fait pas dire » que le corps eſt ſpirituel, de même la dépendance » où l'ame eſt du corps, ne doit pas faire dire que » l'ame eſt corporelle. Ces deux parties de l'homme » ont dans leurs opérations une connexion intime ; » mais la connexion entre deux parties ne fait pas » que l'une ſoit l'autre. » En effet, l'aiguille d'une montre ne marque ſucceſſivement les heures du jour que par le mouvement qu'elle reçoit des roues, & qui leur eſt communiqué par le reſſort ; l'eau ne ſauroit bouillir ſans feu : s'enſuit-il de là que les roues ſoient de même nature que le reſſort, & que l'eau ſoit de la nature du feu ?

« Nous appercevons clairement que l'ame n'eſt » point le corps, comme le feu n'eſt point l'eau, » dit le P. Buffier, *Traité des premières vérités*, » *III. part. page* 10 ; ainſi, nous ne pouvons raiſon» nablement nier, ajoûte-t-il, que le corps & l'eſ» prit ne ſoient deux ſubſtances différentes. »

C'eſt d'après les principes que nous avons expoſés, & en conſéquence de la ſubordination & de la liaiſon de nos connoiſſances, qu'il y a des maîtres perſuadés que, pour faire apprendre aux jeunes gens une langue morte, le *latin*, par exemple, ou le *grec*, il ne faut pas commencer par les déclinaiſons latines ou les grèques ; parce que les noms françois ne changeant point de terminaiſon, les enfants en diſant *muſa*, *muſæ*, *muſam*, *muſarum*, *muſis*, &c. ne ſont point encore en état de voir où ils vont : il eſt plus ſimple & plus conforme à la manière dont les connoiſſances ſe lient dans l'eſprit, de leur faire étudier d'abord le latin dans une verſion interlinéaire, où les mots latins ſont expliqués en françois & rangés dans l'ordre de la conſtruction ſimple, qui ſeule donne l'intelligence du ſens. Quand les enfants diſent qu'ils ont retenu la ſignification de chaque mot, on leur préſente ce même latin dans le livre de répétition, où ils le retrouvent à la vérité dans le même ordre, mais ſans françois ſous les mots latins : les jeunes gens ſont ravis de trouver eux-mêmes le mot françois qui convient au latin, & que la verſion interlinéaire leura montré. Cet exercice les anime & écarte le dégoût, & leur fait connoître d'abord par ſentiment & par pratique la deſtination des terminaiſons, & l'uſage que les anciens en faiſoient.

Après quelques jours d'exercice, & que les enfants ont vû tantôt *Diana*, tantôt *Dianam*, *Apollo*, *Apollinem*, &c. & qu'en françois c'eſt toujours *Diane*, & toujours *Apollon* ; ils ſont les premiers à demander la raiſon de cette différence, & c'eſt alors qu'on leur apprend à décliner.

C'eſt ainſi que, pour faire connoître le goût d'un fruit, au lieu de s'amuſer à de vains diſcours, il eſt plus ſimple de montrer ce fruit & d'en faire goûter ; autrement, c'eſt faire deviner, c'eſt apprendre à deſſiner ſans modèle, c'eſt vouloir retirer d'un champ ce qu'on n'y a pas ſemé.

Dans la ſuite, à meſure qu'ils voient un mot qui eſt ou au même cas que celui auquel il ſe rapporte, ou à un cas différent, *Diana ſoror Apollinis*, on leur explique le rapport d'identité, & le rapport ou raiſon de détermination. *Diana ſoror*, ces deux mots ſont au même cas, parce que *Diane* & *ſœur* c'eſt la même perſonne : *ſoror Apollinis*, *Apollinis* détermine *ſoror*, c'eſt à dire, fait connoître de qui *Diane* étoit *ſœur*. Toute la Syntaxe ſe réduit à ces deux rapports comme je l'ai dit il y a long temps. Cette méthode de commencer par l'explication, de la manière que nous venons de l'expoſer, me paroît la ſeule qui ſuive l'ordre, la dépendance, la liaiſon, & la ſubordination des connoiſſances. *Voyez* Cas, Construction, & les divers ouvrages qui ont été faits pour expliquer cette méthode, pour en faciliter la pratique, & pour répondre à quelques objections qui furent faites d'abord avec un peu trop de précipitation. Au reſte il me

ſouvient que dans ma jeuneſſe je n'aimois pas qu'après m'avoir expliqué quelques lignes de Cicéron, que je commençois à entendre, on me fit paſſer ſur le champ à l'explication de dix ou douze vers de Virgile ; c'eſt comme ſi, pour apprendre le françois à un étranger, on lui faiſoit lire une ſcène de quelques pièces de Racine, & que dans la même leçon on paſsât à la lecture d'une ſcène du *Miſanthrope* ou de quelque autre pièce de Molière. Cette pratique eſt-elle bien propre à faire prendre intérêt à ce qu'on lit, à donner du goût, & à former l'idée exemplaire du beau & du bon?

Pourſuivons nos réflexions ſur la culture de l'eſprit.

Nous avons déja remarqué qu'il y a pluſieurs états dans l'homme par rapport à l'eſprit. Il y a ſurtout l'état du ſommeil, qui eſt une eſpèce d'infirmité périodique, & pourtant néceſſaire, où, comme dans pluſieurs autres maladies, nous ne pouvons pas faire uſage de cette ſoupleſſe & de cette liberté d'eſprit qui nous eſt ſi néceſſaire pour démêler la vérité de l'erreur.

Obſervez que dans le ſommeil nous ne pouvons penſer à aucun objet, à moins que nous ne l'ayons vu auparavant, ſoit en tout, ſoit en partie : jamais l'image du ſoleil, ni celle des étoiles, ni celle d'une fleur, ne ſe préſenteront à l'imagination d'un enfant nouveau-né qui dort, ni même à celle d'un aveugle-né qui veille. Si quelqueſois l'image d'un objet bizarre qui ne fut jamais dans la nature ſe préſente à nous dans le ſommeil, c'eſt que par l'uſage de la vûe nous avons vu, en divers temps & en divers objets, les membres différents dont cet être chimérique eſt compoſé : tel eſt le tableau dont parle Horace au commencement de ſon Art poétique ; la tête d'une belle femme, le cou d'un cheval, les plumes de différentes eſpèces d'oiſeaux, enfin une queue de poiſſon ; telles ſont les parties dont l'enſemble forme ce tableau bizarre qui n'eut jamais d'original.

Les enfants nouveau-nés qui n'ont encore rien vu, & les aveugles de naiſſance, ne ſauroient faire de pareilles combinaiſons dans leur ſommeil ; ils n'ont que le ſentiment intime qui eſt une ſuite néceſſaire de ce qu'ils ſont des êtres vivants & animés, & de ce qu'ils ont des organes où circulent du ſang & des eſprits, unis à une ſubſtance ſpirituelle, par une union dont le créateur s'eſt réſervé le ſecret.

Le ſentiment dont je parle ne ſauroit être d'abord un ſentiment réfléchi, comme nous l'avons déja remarqué, parce que l'enfant ne peut point encore avoir d'idée de ſa propre individualité, ou du Moi. Ce ſentiment réfléchi du *Moi* ne lui vient que dans la ſuite par le ſecours de la mémoire qui lui rappelle les différentes ſortes de ſenſations dont il a été affecté ; mais en même-temps il ſe ſouvient & il a conſcience d'avoir toujours été le même individu, quoiqu'affecté en divers temps & différemment ; voilà le Moi.

Un indolent qui, après un travail de quelques heures, s'abandonne à ſon indolence & à ſa pareſſe, ſans être occupé d'aucun objet particulier, n'eſt-il pas, du moins pendant quelques moments, dans la ſituation de l'enfant nouveau-né, qui ſent parce qu'il eſt vivant, mais qui n'a point encore cette idée réfléchie, *je ſens ?*

Nous avons déja remarqué avec le P. Buffier, que notre ame n'opère qu'autant que notre corps ſe trouve en certaine diſpoſition (*Traité des premières vérités*, *III. part. pag.* 8.) : la choſe eſt indubitable & l'expérience en eſt journalière, ajoûte ce reſpectable philoſophe. (*Ibid.*)

En effet, les organes des ſens & ceux du cerveau ne paroiſſent-ils pas deſtinés à l'exécution des opérations de l'ame en tant qu'unie au corps ? & comme le corps ſe trouve en divers états ſelon l'âge ; ſelon l'air des divers climats qu'il habite, ſelon les aliments dont il ſe nourrit, *&c.* & qu'il eſt ſujet à différentes maladies, par les différentes altérations qui arrivent à ſes parties ; de même l'eſprit eſt ſujet à diverſes infirmités, & ſe trouve en des états différents, ſoit à l'occaſion de la diſpoſition habituelle des organes deſtinés à ces fonctions, ſoit à cauſe des divers accidents qui ſurviennent à ces organes.

Quand les membres de notre corps ont acquis une certaine conſiſtance, nous marchons, nous ſommes en état de porter d'abord de petits fardeaux d'un lieu à un autre ; dans la ſuite nous pouvons en ſoulever & en tranſporter de plus grands ; mais ſi quelque obſtruction empêche le cours des eſprits animaux, aucun de ces mouvements ne peut être exécuté.

De même, lorſque parvenus à un certain âge, les organes de nos ſens & ceux du cerveau ſe trouvent dans l'état requis pour donner lieu à l'ame d'exercer ſes fonctions à un certain degré de rectitude, ſelon l'inſtitution de la nature, ce que l'expérience générale de tous les hommes nous apprend ; on dit alors qu'on eſt parvenu à l'âge de raiſon. Mais s'il arrive que le jeu de ces organes ſoit troublé, les fonctions de l'ame ſont interrompues : c'eſt ce qu'on ne voit que trop ſouvent dans les imbécilles, dans les inſenſés, dans les épileptiques, dans les apoplectiques, dans les malades qui ont le tranſport au cerveau, enfin dans ceux qui ſe livrent à des paſſions violentes :

> Cette fière raiſon dont on fait tant de bruit,
> Un peu de vin la trouble, un enfant la ſéduit.
>
> *Déshoulières*, Idylle des Moutons.

Ainſi, l'eſprit a ſes maladies comme le corps, l'indocilité, l'entêtement, le préjugé, la précipitation, l'incapacité de ſe prêter aux réflexions des autres, les paſſions, *&c.*

Mais ne peut-on pas guérir les maladies de l'eſprit, dit Cicéron ? on guérit bien celles du corps, ajoûte-t-il. *His nulla-ne eſt adhibenda curatio ? an quod corpora curari poſſint, animorum medicina nulla ſit ?* Cic. *III. Tuſc. cap. ij.* Une multitude d'obſervations phyſiques de Médecine & d'Anatomie,

tomie, dit le ſavant auteur de l'Économie animale, *tome III. page 215, deuxième édit. à Paris chez Cavelier 1747*, nous prouvent que nos connoiſſances dépendent des facultés organiques du corps. Ce témoignage, joint à celui du P. Buffier & de tant d'autres ſavants reſpectables, fait voir qu'il y a deux ſortes de moyens naturels pour guérir les maladies de l'eſprit, du moins celles qui peuvent être guéries; le premier moyen, c'eſt le régime, la tempérance, la continence, l'uſage des aliments propres à guérir chaque ſorte de maladie de l'eſprit (*voyez la Médecine de l'eſprit*, par M. le Camus, *chez Ganneau, à Paris 1753*), la fuite & la privation de tout ce qui peut irriter ces maladies. Il eſt certain que, lorſque l'eſtomac n'eſt point ſurchargé & que la digeſtion ſe fait aiſément, les liqueurs coulent ſans altération dans leurs canaux, & l'ame exerce ſes fonctions ſans obſtacle.

Outre ces moyens, Cicéron nous exhorte d'écouter & d'étudier les leçons de la ſageſſe, & ſurtout d'avoir un déſir ſincère de guérir. C'eſt un commencement de ſanté qui nous fait éviter tout ce qui peut entretenir la maladie. *Animi ſanari voluerint, præceptis ſapientium paruerint; fiet ut ſine ullâ dubitatione ſanentur. Cic. III. Tuſc. cap. iij.*

Quand nous ſommes en état de réfléchir ſur nos ſenſations, nous nous appercevons que nous avons des ſentiments, dont les uns ſont agréables & les autres plus ou moins douloureux; & nous ne pouvons pas douter que ces ſentiments ou ſenſations ne ſoient excités en nous par une cauſe différente de nous-mêmes, puiſque nous ne pouvons ni les faire naître, ni les ſuſpendre, ni les faire ceſſer préciſément à notre gré. L'expérience & notre ſentiment intime ne nous apprennent-ils pas que ces ſentiments nous viennent d'une cauſe étrangère, & qu'ils ſont excités en nous à l'occaſion des impreſſions que les objets font ſur nos ſens, ſelon un certain ordre immuable établi dans toute la nature, & reconnu partout où il y a des hommes?

C'eſt encore d'après ces impreſſions que nous jugeons des objets & de leurs propriétés; ces premières impreſſions nous donnent lieu de faire enſuite différentes réflexions qui ſuppoſent toujours ces impreſſions, & qui ſe font indépendamment de la diſpoſition habituelle ou actuelle du cerveau, & ſelon les lois de l'union de l'ame avec le corps. Il faut toujours ſuppoſer l'ame dans l'état de la veille, où elle ſent bien qu'elle n'eſt pas enſevelie dans les ténèbres du ſommeil: il faut la ſuppoſer dans l'état de ſanté, en un mot dans cet état où, dégagée de toute paſſion & de tout préjugé, elle exerce ſes fonctions avec lumière & avec liberté; puiſque pendant le ſommeil, ou même pendant la veille, nous ne pouvons penſer à aucun objet, à moins qu'il n'ait fait quelque impreſſion ſur nous depuis que nous ſommes au monde.

Puiſque nous ne pouvons par notre ſeule volonté empêcher l'effet d'une ſenſation, par exemple, nous empêcher de voir pendant le jour, lorſque nos yeux ſont ouverts, ni exciter, ni conſerver, ni faire ceſſer la moindre ſenſation: puiſque c'eſt un axiome conſtant en Philoſophie que notre penſée n'ajoûte rien à ce que les objets ſont en eux-mêmes, *cogitare tuum nil ponit in re*: puiſque tout effet ſuppoſe une cauſe: puiſque nul être ne peut ſe modifier lui-même, & que tout ce qui change, change par autrui: puiſque nos connoiſſances ne ſont point des êtres particuliers, & que ce n'eſt que *nous* connoiſſant, comme chaque regard de nos yeux n'eſt que *nous* regardant, & que tous ces mots, *connoiſſance, idée, penſée, jugement, vie, mort, néant, maladie, ſanté, vûe*, &c. ne ſont que des termes abſtraits que nous avons inventés ſur le modèle & à l'imitation des mots qui marquent des êtres réels, tels que *ſoleil, lune, terre, étoiles*, &c. & que ces termes abſtraits nous ont paru commodes pour faire entendre ce que nous penſons aux autres hommes qui en font le même uſage que nous, ce qui nous diſpenſe de recourir à des périphraſes & à des circonlocutions qui feroient languir le diſcours; par toutes ces conſidérations, il paroît évident que chaque connoiſſance individuelle doit avoir ſa cauſe particulière, ou ſon motif propre.

Ce motif doit avoir deux conditions également eſſencielles & inſéparables.

1°. Il doit être extérieur, c'eſt à dire qu'il ne doit pas venir de notre propre imagination, comme il en vient dans le ſommeil: *cogitare tuum nil ponit in re.*

2°. Il doit être le motif propre, c'eſt à dire, celui que telle connoiſſance particulière ſuppoſe, celui ſans lequel cette penſée ne ſeroit jamais venue dans l'eſprit.

Quelques philoſophes de l'antiquité avoient imaginé qu'il y avoit des Antipodes; les preuves qu'ils donnoient de leur ſentiment étoient bien vraiſemblables, mais elles n'étoient que vraiſemblables: au lieu qu'aujourdhui que nous allons aux Antipodes, & que nous en revenons; aujourdhui qu'il y a un commerce établi entre les peuples qui y habitent & nous; nous avons un motif légitime, un motif extérieur, un motif propre, pour aſſûrer qu'il y a des Antipodes.

Ce grec qui s'imaginoit que tous les vaiſſeaux qui arrivoient au port de Pyrée lui appartenoient, ne jugeoit que ſur ce qui ſe paſſoit dans ſon imagination & dans le ſens interne, qui eſt l'organe du conſentement de l'eſprit; il n'avoit point de motif extérieur & propre: ce qu'il penſoit n'étoit point en rapport avec la réalité des choſes: *cogitare tuum nil ponit in re.* Une montre marque toujours quelque heure; mais elle ne va bien que lorſqu'elle eſt en rapport avec la ſituation du ſoleil: notre ſentiment intime, aidé par les circonſtances, nous fait ſentir le rapport de notre jugement avec la réalité des choſes. Quand nous ſommes éveillés, nous ſentons bien que nous ne dormons pas; quand nous ſommes en bonne ſanté, nous ſommes perſuadés que nous ne ſommes pas malades: ainſi, lorſque

nous jugeons d'après un motif légitime, nous sommes convaincus que notre jugement est bien fondé, & que nous aurions tort de porter un jugement différent. Les ames qui ont le bonheur d'être unies à des têtes bien faites, passent de l'état de la passion, ou de celui de l'erreur & du préjugé, à l'état tranquille de la raison, où elles exercent leurs fonctions avec lumière & avec liberté.

Il seroit aisé de rapporter un grand nombre d'exemples, pour faire voir la nécessité d'un motif extérieur, propre, & légitime dans tous nos jugements, même de ceux qui regardent la foi : *Fides ex auditu, auditus autem per verbum Christi*, dit S. Paul. (*Rom.* x. 17.) « Dans des points » si sublimes, dit le P. Buffier (*Traité des premières vérités*, *III. part. page* 237), on trouve » un motif judicieux & plausible, *certain*, *qui ne* » *peut nous égarer*, de soumettre nos foibles lu- » mières naturelles à l'intelligence infinie de » Dieu...... qui a révélé certaines vérités, & à la » sage autorité de l'Église, qui nous apprend que » Dieu les a effectivement révélées. Si l'on faisoit » attention à ces premières vérités dans la science » de la Théologie, ajoute le P. Buffier (*ibid.*), » l'étude en deviendroit beaucoup plus facile & » plus abrégée, & le fruit en seroit plus solide & » plus étendu. »

Ce seroit donc une pratique très-utile de demander souvent à un jeune homme le motif de son jugement, dans des occasions même très-communes, surtout quand on s'apperçoit qu'il imagine, & que ce qu'il dit n'est pas fondé.

Quand les jeunes gens sont en état d'entrer dans des études sérieuses, c'est une pratique très-utile, après qu'on leur a appris les différentes sortes de gouvernements, de leur faire lire les gazettes, avec des cartes de Géographie & des Dictionnaires qui expliquent certains mots que souvent même le maître n'entend pas. Cette pratique est d'abord désagréable aux jeunes gens; parce qu'ils ne sont encore au fait de rien, & que ce qu'ils lisent ne trouve pas à se lier dans leur esprit avec des idées acquises : mais peu à peu cette lecture les intéresse, surtout lorsque leur vanité en est flattée par les louanges que des personnes avancées en âge leur donnent à propos sur ce point.

Je connois des maîtres judicieux qui, pour donner aux jeunes gens certaines connoissances d'usage, leur font lire & leur expliquent l'état de la France & l'Almanach royal; & je crois cette pratique très-utile.

Il resteroit à parler des mœurs & des qualités sociales; mais nous avons tant de bons livres sur ce point, que je crois devoir y renvoyer. (*M.* DU MARSAIS.)

EFFACER, RATURER, RAYER, BIFFER. *Synonymes.*

Ces mots signifient l'action de faire disparoître de dessus un papier ce qui est adhérent à sa surface. Les trois derniers ne s'appliquent qu'à ce qui est écrit ou imprimé; le premier peut se dire d'autre chose, comme des taches d'encre, &c. *Rayer* est moins fort qu'*Effacer*; & *Effacer*, que *Raturer*.

On *raie* un mot, en passant simplement une ligne dessus : on l'*efface*, lorsque la ligne passée dessus est assez forte pour empêcher qu'on ne lise ce mot aisément : on le *rature*, lorsqu'on l'*efface* si absolument qu'on ne peut plus lire, ou même lorsqu'on se sert d'un autre moyen que la plume, comme d'un canif, gratoir, &c.

On se sert plus souvent du mot *Rayer* que du mot *Effacer*, lorsqu'il est question de plusieurs lignes : on dit aussi qu'un écrit est fort *raturé*, pour dire qu'il est plein de *ratures*, c'est à dire, de mots *effacés*.

Le mot *Rayer* s'emploie en parlant des mots supprimés dans un acte, ou d'un nom qu'on a ôté d'une liste, d'un tableau, *&c.* Le mot *Biffer* est absolument du style d'arrêt; on ordonne, en parlant d'un accusé, que son écrou soit *biffé*. Enfin *Effacer* est du style noble; & s'emploie dans ce cas au figuré : *Effacer* le souvenir, *&c.* (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) EFFECTIVEMENT, EN EFFET. *Syn.*

Ces deux expressions diffèrent en deux manières.

1°. *Effectivement* n'a jamais qu'un sens confirmatif, qui annonce une preuve à l'appui d'une proposition; & *En effet*, qui a quelquefois ce sens, sert aussi quelquefois à opposer la réalité à l'imagination ou à la simple apparence.

2°. Si on envisage les deux locutions comme amenant la confirmation ou la preuve d'une proposition énoncée : la première est plus propre au raisonnement conjectural; & la seconde, au raisonnement rigoureux : l'une confirme & augmente la vraisemblance, l'autre prouve & augmente la certitude : c'est peut-être ce qui rend la première plus convenable au style familier & libre de la conversation; & la seconde, au style noble & soutenu, qui ne doit ses services qu'à l'austère vérité.

Je présumois que l'ambassadeur arriveroit ces jours-ci, & je vis *Effectivement* hier des gens de sa livrée. Raisonnement conjectural.

La raison du chrétien respecte les bornes qui lui sont prescrites, & se contente de l'évidence des motifs qui la déterminent à croire : la foi est *En effet* une persuasion fondée sur une multitude infinie de preuves, si claires qu'il y auroit de la folie à les rejeter, si certaines qu'il y auroit de la stupidité à en douter, si décisives qu'il y auroit de la mauvaise foi à ne pas s'y rendre. Raisonnement rigoureux.

Le fou qui se croyoit maître de tous les vaisseaux qui abordoient au Pyrée, étoit heureux *en effet*, quoiqu'il ne fût riche qu'*en imagination*.

L'hypocrite est vertueux *en apparence*, mais vicieux *en effet*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) EFFIGIE, IMAGE, FIGURE, PORTRAIT, *Synonymes*.

L'*Effigie* eſt pour tenir la place de la choſe même. L'*Image* eſt pour en repréſenter ſimplement l'idée. La *Figure* eſt pour en montrer l'attitude & le deſſein. Le *Portrait* eſt uniquement pour la reſſemblance.

On pend en *Effigie* les criminels fugitifs. On peint des *Images* de nos myſtères. On fait des *Figures* équeſtres de nos rois. On grave les *Portraits* des hommes illuſtres.

Effigie & *Portrait* ne ſe diſent dans le ſens littéral qu'à l'égard des perſonnes. *Image* & *Figure* ſe diſent de toutes ſortes de choſes.

Portrait ſe dit dans le ſens figuré pour certaines deſcriptions que les orateurs & les poetes font, ſoit des perſonnes, des caractères, ou des actions. (*L'abbé* GIRARD.)

EFFRAYANT, ÉPOUVANTABLE, EFFROYABLE, TERRIBLE. *Synonymes.*

Ces mots déſignent en général tout ce qui excite la crainte: *Effrayant* eſt moins fort qu'*Épouvantable*, & celui-ci moins fort qu'*Effroyable*, par une biſarrerie de la langue, *Épouvanté* étant encore plus fort qu'*Effrayé*. De plus, ces trois mots ſe prennent toujours en mauvaiſe part; & *Terrible* peut ſe prendre en bonne part, & ſuppoſer une crainte mêlée de reſpect.

Ainſi, on dit, Un cri *effrayant*, un bruit *épouvantable*, un monſtre *effroyable*, un Dieu *terrible*.

Il y a encore cette différence entre ces mots, qu'*Effrayant* & *Épouvantable* ſuppoſent un objet préſent qui inſpire de la crainte; *Effroyable*, un objet qui inſpire de l'horreur, ſoit par la crainte, ſoit par un autre motif; & que *Terrible* peut s'appliquer à un objet non préſent.

La pierre eſt une maladie *terrible*; les douleurs qu'elle cauſe ſont *effroyables*; l'opération en eſt *épouvantable* à voir; les préparatifs ſeuls en ſont *effrayants*. (*M.* D'ALEMBERT.)

EFFRONTÉ, AUDACIEUX, HARDI. *Syn.*

Ces trois mots déſignent en général la diſpoſition d'une ame qui brave ce que les autres craignent. Le premier dit plus que le ſecond, & ſe prend toujours en mauvaiſe part; & le ſecond dit plus que le troiſième, & ſe prend auſſi preſque toujours en mauvaiſe part.

L'homme *effronté* eſt ſans pudeur; l'homme *audacieux*, ſans reſpect ou ſans réflexion; l'homme *hardi*, ſans crainte.

La *Hardieſſe* avec laquelle on doit toujours dire la vérité, ne doit jamais dégénérer en *Audace*, & encore moins en *Effronterie*.

Hardi ſe prend auſſi au figuré: une voûte *hardie*. *Effronté* ne ſe dit que des perſonnes; *Hardi* & *Audacieux* ſe diſent des perſonnes, des actions, & des diſcours. *Voyez* HARDIESSE, AUDACE, EFFRONTERIE. *Syn.* (*M.* D'ALEMBERT.)

ÉGARDS, MÉNAGEMENTS, ATTENTIONS, CIRCONSPECTION. *Synonymes.*

Ces mots déſignent en général la retenue qu'on doit avoir dans ſes procédés. Les *Égards* ſont l'effet de la juſtice; les *Ménagements*, de l'intérêt; les *Attentions*, de la reconnoiſſance ou de l'amitié; la *Circonſpection*, de la prudence.

On doit avoir des *Égards*, pour les honnêtes gens; des *Ménagements*, pour ceux qui en ont beſoin; des *Attentions*, pour ſes parents & ſes amis; de la *Circonſpection*, avec ceux avec qui l'on traite.

Les *Égards* ſuppoſent, dans ceux pour qui on les a, des qualités réelles; les *Ménagements*, de la puiſſance ou de la foibleſſe; les *Attentions*, des liens qui les attachent à nous; la *Circonſpection*, des motifs particuliers ou généraux de s'en défier. *V.* CIRCONSPECTION, CONSIDÉRATION, ÉGARDS, MÉNAGEMENTS. *ſyn.* (*M.* D'ALEMBERT.)

EGLOGUE, ſ. fém. *Belles-Lettres.* Poéſie bucolique, Poéſie paſtorale, trois termes différents qui ne ſignifient qu'une même choſe, l'*Imitation*, *la peinture des mœurs champêtres.*

Cette peinture noble, ſimple, & bien faite, plait également aux philoſophes & aux Grands: aux premiers, parce qu'ils connoiſſent le prix du repos & des avantages de la vie champêtre; aux derniers, par l'idée que ce genre de Poéſie leur donne d'une certaine tranquilité dont ils ne jouiſſent point, qu'ils recherchent cependant avec ardeur, & qu'on leur préſente dans la condition des bergers.

C'eſt la peinture de cette condition, que les poètes, toujours occupés à plaire, ont ſaiſi pour un objet de leur imitation, en l'annobliſſant avec cet art qui ſait tout embellir. Ils ont jugé avec raiſon qu'ils ne manqueroient point de réuſſir par de petites pièces dramatiques, dans leſquelles, introduiſant pour acteurs des bergers, ils en feroient voir l'innocence & la naïveté, ſoit que ces perſonnages chantaſſent leurs plaiſirs, ſoit qu'ils exprimaſſent les mouvements de leurs paſſions.

Cette ſorte de Poéſie eſt pleine de charmes; elle ne rappelle point à l'eſprit les images terribles de la guerre & des combats; elle ne remue point les paſſions triſtes par des objets de terreur; elle ne frappe & ne ſaiſit point notre malignité naturelle par une imitation étudiée du ridicule: mais elle rappelle les hommes au bonheur d'une vie tranquille, après laquelle ils ſoupirent vainement.

Rien n'eſt plus propre que ce genre de Poéſie à calmer leurs inquiétudes & leurs ennuis, parce que rien n'a plus de proportion avec l'état qui peut faire leur félicité. C'eſt pour cette raiſon que les anciens, voulant aſſigner un lieu où la vertu fût couronnée dans une autre vie, ont imaginé, non des palais ſuperbes & éclatants par l'or & par les pierreries, mais ſimplement des campagnes délicieuſes entrecoupées de ruiſſeaux, mais l'obſcurité & la fraicheur des bois; en un mot, ils ont feint que les hommes vertueux auroient pour récompenſe, ſous un ſoleil différent, ce que la plupart des hommes mépriſent ſous celui-ci;

Nulli certa domus ; lucis habitamus opacis,
Riparumque toros & prata recentia rivis
Incolimus :

dit Anchiſe à ſon fils Énée dans le VI. liv. de l'Enéide, *vers 673*.

Dèvelopons donc, avec l'abbé Fraguier, le caractère de ce genre de Poème paſtoral dont nous venons de faire l'éloge, le lieu de la ſcène, les acteurs, les choſes qu'ils doivent dire, & la manière dont ils doivent les dire. Je ſerai court autant que cette matière un peu approfondie pourra le permettre, & je renverrai le lecteur aux réflexions intéreſſantes de M. Marmontel, qui ſuivent immédiatement cet article.

Le mot d'*Églogue* ou d'*Éclogue*, eſt tout grec : le latin l'a adopté ; ſoit en grec, ſoit en latin, il ne ſignifie autre choſe qu'un *choix*, un *triage*, & il ne s'applique pas ſeulement à des pièces de Poéſie, il s'étend à toutes les choſes que l'on choiſit par préférence, pour les mettre à part comme les plus précieuſes. On le dit des ouvrages de proſe ainſi que des ouvrages de Poéſie, juſques là que les anciens l'ont employé en parlant des œuvres d'Horace. Servius eſt peut-être le premier qui lui ait donné en latin, le ſens que nous lui donnons en françois, & qui ait appelé *Églogues* les idylles bucoliques de Théocrite.

Ainſi, le mot *Églogue*, dont la ſignification étoit vague & indéterminée, a été reſtreinte parmi nous aux Poéſies paſtorales, & n'a conſervé dans notre langue que cette ſeule acception. Nous devons ce terme, de même que celui d'*Idylle*, aux grammairiens grecs & latins ; car les dix pièces de Virgile que l'on nomme *Églogues*, ne ſont pas toutes des pièces paſtorales. Mais je me ſervirai du mot d'*Églogue* dans le ſens reçu parmi nous, qui déſigne uniquement un Poème bucolique.

L'*Églogue* eſt une eſpèce de Poème dramatique, où le poète introduit des acteurs ſur une ſcène & les fait parler. Le lieu de la ſcène doit être un payſage ruſtique, qui comprend les bois, les prairies, le bord des rivières, des fontaines, *&c.* & comme, pour former un payſage qui plaiſe aux yeux, le peintre prend un ſoin particulier de choiſir ce que la nature produit de plus convenable au caractère du tableau qu'il veut peindre, de même le Poème bucolique doit choiſir le lieu de ſa ſcène conformément à ſon ſujet.

Quoique la Poéſie bucolique ait pour but d'imiter ce qui ſe paſſe & ce qui ſe dit entre les bergers, elle ne doit pas s'en tenir à la ſimple repréſentation du vrai réel, qui rarement ſeroit agréable ; elle doit s'èlever juſqu'au vrai idéal, qui tend à embellir le vrai tel qu'il eſt dans la nature, & qui produit, ſoit en Poéſie, ſoit en Peinture, le dernier point de perfection.

Il en eſt de la Poéſie paſtorale comme du payſage, qui n'eſt preſque jamais peint d'après un lieu particulier, mais dont la beauté réſulte de l'aſſemblage de divers morceaux réunis ſous un ſeul point de vûe ; de même que les belles antiques ont été ordinairement copiées, non d'après un objet particulier, mais ou ſur l'idée de l'ouvrier, ou d'après diverſes belles parties, priſes ſur différents corps & réunies en un même ſujet.

Comme dans les ſpectacles ordinaires la décoration du théâtre doit faire en quelque ſorte partie de la pièce qu'on y repréſente, par le rapport qu'elle doit avoir avec le ſujet ; ainſi, dans l'*Églogue*, la ſcène & ce que les acteurs y viennent dire, doivent avoir enſemble une ſorte de conformité qui en faſſe l'union, afin de ne pas porter dans un lieu triſte des penſées inſpirées par la joie, ni dans un lieu où tout reſpire la gaieté, des ſentiments pleins de mélancolie & de déſeſpoir. Par exemple, dans la ſeconde *Églogue* de Virgile, la ſcène eſt un bois obſcur & triſte, parce que le berger que le poète y veut conduire, vient s'y pleindre des chagrins que lui donne une paſſion malheureuſe.

Tantum inter denſas, umbroſa cacumina, fagos
Aſſiduè veniebat : ibi, hæc incondita ſolus
Montibus & ſylvis ſtudio jactabat inani.

Il en eſt de même d'une infinité d'autres traits qu'il ſeroit trop long de citer.

Après avoir préparé les ſcènes, nous y pouvons maintenant introduire les acteurs.

Ce ſont néceſſairement des bergers ; mais c'eſt ici que le poète qui les fait parler, doit ſe reſſouvenir, que le but de ſon art eſt de ne ſe pas tromper dans le choix de ſes acteurs & des choſes qu'ils doivent exprimer. Il ne faut pas qu'il aille offrir à l'imagination la miſère & la pauvreté de ces paſteurs, lorſqu'on attend de lui qu'il en découvre les vraies richeſſes, l'aiſance, & la commodité. Il ne faut pas non plus, qu'il en faſſe des perſonnages plus ſubtils en tendreſſe que ceux de Gallus & de Virgile ; des chantres pleins de métaphyſique amoureuſe, & qui ſe montrent capables de commenter l'art qu'Ovide profeſſoit à Rome ſous Auguſte.

Ainſi, ſuivant la remarque de l'abbé du Bos, l'on ne ſauroit approuver ces *porte-houlettes doucereux* qui diſent tant de choſes merveilleuſes en tendreſſe, & ſublimes en fadeur, dans quelques-unes de nos *Églogues*. Ces prétendus bergers ne ſont point copiés ni même imités d'après nature ; mais ils ſont des êtres chimériques, inventés à plaiſir par des poètes qui ne conſultoient jamais que leur imagination pour les forger. Ils ne reſſemblent en rien aux habitants de nos campagnes & à nos bergers d'aujourdhui ; malheureux payſans, occupés uniquement à ſe procurer, par les travaux pénibles d'une vie laborieuſe, de quoi ſubvenir aux beſoins les plus preſſants d'une famille toujours indigente !

L'âpreté du climat ſous lequel nous ſommes les rend groſſiers, & les injures de ce climat multiplient encore leurs beſoins. Ainſi, les bergers langoureux de nos *Églogues* ne ſont point d'après nature ; leur genre de vie, dans lequel ils font entrer les

plaiſirs délicats entremêlés des ſoins de la vie champêtre & ſur tout de l'attention à bien faire paître leur cher troupeau, n'eſt pas le genre de vie d'aucun de nos concitoyens.

Ce n'eſt point avec de pareils fantômes que Virgile & les autres poètes de l'antiquité ont peuplé leurs aimables payſages; ils n'ont fait qu'introduire dans leurs *Églogues* les bergers & les payſans de leur pays & de leur temps un peu annoblis. Les bergers & les paſteurs d'alors étoient libres de ces ſoins qui dévorent les nôtres. La plupart de ces habitants de la campagne étoient des eſclaves, que leur maître avoit autant d'attention à bien nourrir qu'un laboureur en a du moins pour bien nourrir ſes chevaux. Auſſi tranquilles ſur leur ſubſiſtance que les religieux d'une riche abbaye, ils avoient la liberté d'eſprit néceſſaire pour ſe livrer au goût que la douceur du climat, dans les contrées qu'ils habitoient, faiſoit naître en eux. L'air vif & preſque toujours ſerein de ces régions ſubtiliſoit leur ſang, & les diſpoſoit à la Muſique, à la Poéſie, & aux plaiſirs les moins groſſiers.

Aujourdhui même, quoique l'état politique de ces contrées n'y laiſſe point les habitants de la campagne dans la même aiſance où ils étoient autrefois, quoiqu'ils n'y reçoivent plus la même éducation, on les voit encore néanmoins ſenſibles à des plaiſirs fort au deſſus de la portée de nos payſans.

C'eſt avec la guitarre ſur le dos, que ceux d'une partie de l'Italie gardent leurs troupeaux & qu'ils vont travailler à la culture de la terre; ils ſavent encore chanter leurs amours dans des vers qu'ils compoſent ſur le champ, & qu'ils accompagnent du ſon de leur inſtrument; ils les touchent, ſinon avec délicateſſe, du moins avec aſſez de juſteſſe; & c'eſt ce qu'ils appellent *Improviſer*.

Il faut donc choiſir, èlever, annoblir l'état d'un berger, parce que, ſi anciennement les enfants des rois étoient bergers, les bergers d'aujourdhui ne ſont plus que de vils mercenaires; mais le poète ne doit peindre en eux que des hommes, qui, ſéparés des autres, vivent ſans trouble & ſans ambition; qui, vêtus ſimplement, avec leur houlette & leurs chiens, s'occupent de chanſons & de démêlés innocents.

Après avoir établi & le lieu de la ſcène & le caractère des perſonnages, déterminons à peu près combien dans une *Églogue* on peut admettre de bergers ſur le théâtre ruſtique.

Un ſeul berger fait une *Églogue;* ſouvent l'*Églogue* en admet deux : un troiſième y peut avoir place en qualité de juge des deux autres. C'eſt ainſi que Théocrite & Virgile en ont uſé dans leurs pièces bucoliques; & cette conduite eſt conforme à la vraiſemblance, qui ne permet pas de mettre une multitude dans un déſert. Elle eſt auſſi conforme à la vérité, puiſque les auteurs qui ont écrit des choſes ruſtiques, nous apprennent qu'on ne donnoit qu'un berger à un troupeau ſouvent fort conſidérable.

Mais de quoi peuvent s'entretenir des bergers? ſans doute c'eſt principalement des choſes ruſtiques, & de celles qui ſont entièrement à leur portée; de ſorte que, dans le repos dont ils jouïſſent, leur premier mérite doit être celui de leurs chanſons. Ils chantent donc à l'envi, & ſont voir que les hommes ſont toujours ſenſibles à l'émulation, puiſqu'elle naît avec eux, & que même dans les retraites les plus ſolitaires elle ne les abandonne pas. Mais quoique l'amour faſſe néceſſairement la matière de leurs chanſons, il ne doit pas avoir trop de violence; il ne faut pas d'une *Églogue* faire une Tragédie.

Quant aux choſes libres que Théocrite & Virgile, mais beaucoup plus Théocrite, ſe ſont quelquefois permiſes dans leurs *Églogues*, on ne ſauroit les juſtifier. Comme un peintre ſeroit blâmable, s'il rempliſſoit un payſage d'objets obſcènes; auſſi l'on blâmera un poète qui ſera tenir à des bergers des diſcours contraires à l'innocence qu'on doit ſuppoſer dans des hommes qu'Aſtrée n'a encore qu'à peine abandonnés.

La connoiſſance des bergers & leur ſavoir s'étend à leurs troupeaux, aux lieux champêtres, aux montagnes, aux ruiſſeaux, en un mot à tout ce qui peut entrer dans la compoſition du payſage ruſtique. Ils connoiſſent les roſſignols & les oiſeaux les plus remarquables par leur plumage ou par leur chant; ils connoiſſent les abeilles, qui habitent le creux des arbres, ou qui, ſorties de leurs ruches, voltigent ſur l'émail de fleurs; ils connoiſſent les fleurs qui couvrent les prairies; ils connoiſſent les lieux & les herbes propres à leurs troupeaux; & de ces ſeules connoiſſances ils tirent leurs diſcours & toutes leurs comparaiſons.

S'ils connoiſſent des héros, ce ſont des héros de leur eſpèce. Dans Théocrite rien n'eſt plus célèbre que le berger Daphnis. Les malheurs que lui attira ſon peu de fidélité avoient paſſé en proverbe; les bergers célébroient avec joie ou le bonheur de ſa naiſſance, ou les charmes de ſa perſonne, ou les cruels déplaiſirs qui lui causèrent enfin la mort. Dans les *Églogues* de Virgile on trouve des noms fameux parmi les bergers.

Il réſulte de ce détail, que ce genre de Poéſie eſt renfermé dans des bornes aſſez étroites: auſſi les grands maîtres ont fait un petit nombre d'*Églogues*. Les Critiques n'en comptent que dix dans le recueil de Théocrite, & que ſept ou huit dans celui de Virgile; encore peut-on indiquer celles où le poète latin a imité le poète grec. En un mot, nous n'avons dans l'antiquité qu'un très-petit nombre d'*Églogues* qu'on puiſſe nommer ainſi, ſuivant l'acception françoiſe de ce mot. Il y en a bien moins encore dans les auteurs modernes: car pour ceux qui croient avoir fait une jolie *Églogue*, lorſque, dans une pièce de vers à laquelle ils donnent ce titre, ils ont ingénieuſement démêlé le myſtère du cœur, & manié avec fineſſe les ſentiments & les maximes de la galanterie la plus délicate, ils ont beau nommer *bergers* les perſonnages qu'ils introduiſent ſur la ſcène; ils n'ont point fait une *Églogue*, ils n'ont point rempli leur titre : non plus qu'un peintre qui, ayant promis un payſage ruſtique, nous offriroit un ta-

bleau où il auroit peint avec soin les jardins de Marly, de Versailles, ou de Trianon, ne rempliroit point ce qu'il auroit promis.

Mais quoiqu'il soit très-difficile de bien traiter l'*Églogue*, on est assez d'accord sur le genre du style qui lui convient. Il doit être simple, parce que les bergers parlent simplement; il ne doit point être trop concis, parce que l'*Églogue* reçoit les détails des petites choses, qui font partie du loisir de la campagne & du caractère des bergers; ils peuvent par cette raison se permettre des digressions, parce que leurs moments ne sont point comptés, parce qu'ils jouissent d'un loisir tranquille, & qu'il s'agit ici de peindre leur vie. Concluons que le style bucolique doit être moins orné qu'élégant; les pensées doivent être naïves, les images riantes ou touchantes, les comparaisons naturelles & tirées des choses les plus communes, les sentiments tendres & délicats, le tour simple, les vers libres, & leur cadence harmonieuse.

Théocrite a observé cette cadence dans presque tous les vers qui composent ses pièces bucoliques; la variété infinie & l'harmonie des mots grecs lui en donnoient la facilité. Virgile n'a pu mesurer ses vers avec la même exactitude; parce que la langue latine n'est ni si féconde, ni si cadencée que la grèque. La langue françoise est encore plus éloignée de cette cadence. L'italienne en approche davantage, & les *Églogues* de leurs poètes l'emportent à tous égards sur les nôtres. L'établissement de l'Académie des Arcadiens à Rome, dont les commencements sont de l'an 1690, a renouvelé dans l'Italie le goût de l'*Eglogue*, établi par Aquilano dans le XV siècle, mais qui étoit abandonné. Cependant ils n'ont pu s'empêcher de faire parler leurs bergers avec un esprit, une finesse, une délicatesse qui n'est point dans le caractère pastoral.

Les françois n'ont pas mieux réussi. Ronsard est fastidieux par son jargon & son pédantisme; il fait faire, dans une de ses *Églogues*, l'éloge de Budée & de Vatable, par la bergère *Margot* : ces savants-là ne devoient point être de la connoissance de Margot. Il a suivi le mauvais goût de Clément Marot, le premier de nos poètes qui ait composé des *Églogues*, & il a saisi son ton en appelant Charles IX *Carlin*, Henri II *Henriot*, &c. En un mot, il s'est rendu ridicule en fredonnant des idylles gothiques,

> Et changeant, sans respect de l'oreille & du son,
> Lycidas en Pierrot, & Philis en Toinon.
>
> *Despréaux.*

Honorat de Beuil, marquis de Racan, né en Touraine en 1589, l'un des premiers de l'Académie françoise, mort en 1670, & M. de Segrais (Jean Renaud), né à Caen l'an 1624, décédé à Paris en 1701, sont les seuls qui, depuis le renouvellement de la Poésie françoise par Malherbe, ayent connu en partie la nature du Poème bucolique. Les bergeries de l'un, & mieux encore les *Églogues* de l'autre, sont avant celles de M. de Fontenelle, ce que nous avons de meilleur en ce genre, & cependant ce sont des ouvrages pleins de défauts. Si M. Despréaux les a loués, ce n'est que par comparaison, & il étoit bien éloigné d'en être content. Il trouvoit que tous les auteurs ou avoient follement entonné la trompette, ou étoient abjects dans leur langage, ou se métamorphosoient en bergers imaginaires, entêtés de métaphysique amoureuse. Enfin convaincu qu'aucun poète françois n'avoit saisi l'esprit, le génie, le caractère de l'*Églogue*, il en a donné lui même le véritable portrait, par lequel je terminerai cet article. *Suivez*, dit il, pour vous éclairer sur la nature de ce genre de Poème :

> Suivez, pour la trouver, Théocrite & Virgile.
> Que leurs tendres écrits, par les Grâces dictés,
> Ne quittent point vos mains jour & nuit feuilletés :
> Seuls, dans leurs doctes vers, ils pourront vous apprendre
> Par quel art sans bassesse un auteur peut descendre,
> Chanter Flore, les champs, Pomone, les vergers,
> Au combat de la flûte animer deux bergers,
> Des plaisirs de l'amour vanter la douce amorce,
> Changer Narcisse en fleur, couvrir Daphné d'écorce;
> Et par quel art encore l'*Églogue* quelquefois
> Rend dignes d'un consul la campagne & les bois.
> Tel est de ce Poème & la force & la grâce.
>
> *Art. poét.* chant II.

(*Le chevalier de* JAUCOURT.)

L'*Églogue* est l'imitation des mœurs champêtres dans leur plus agréable simplicité. On peut considérer les bergers dans trois états: ou tels qu'ils ont été dans l'abondance & l'égalité du premier âge, avec l'ingénuité de la nature, la douceur de l'innocence, & la noblesse de la liberté: ou tels qu'ils sont devenus, depuis que l'artifice & la force ont fait des esclaves & des maîtres, réduits à des travaux dégoûtants & pénibles, à des besoins douloureux & grossiers, à des idées basses & tristes: ou tels enfin qu'ils n'ont jamais été, mais tels qu'ils pouvoient être, s'ils avoient conservé assez long temps leur innocence & leur loisir, pour se polir sans se corrompre, & pour étendre leurs idées sans multiplier leurs besoins. De ces trois états le premier est vraisemblable, le second est réel, le troisième est possible. Dans le premier, le soin des troupeaux, les fleurs, les fruits, le spectacle de la campagne, l'émulation dans les jeux, le charme de la beauté, l'attrait physique de l'amour, partagent toute l'attention & tout l'intérêt des bergers: une imagination riante, mais timide, un sentiment délicat, mais naïf, règnent dans tous leurs discours: rien de réfléchi, rien de rafiné; la nature enfin, mais la nature dans sa fleur: telles sont les mœurs des bergers pris dans l'état d'innocence.

Mais ce genre est peu vaste. Les poètes, s'y trouvant à l'étroit, se sont répandus, les uns, comme Théocrite, dans l'état de grossièreté & de bassesse; les

autres, comme quelques-uns des modernes, dans l'état de culture & de rafinement: les uns & les autres ont manqué d'unité dans le deſſin, & ſe ſont éloignés de leur but.

L'objet de la Poéſie paſtorale me ſemble devoir être de préſenter aux hommes l'état le plus heureux dont il leur ſoit permis de jouïr, & de les en faire jouïr en idée par le charme de l'illuſion. Or l'état de groſſièreté & de baſſeſſe n'eſt point cet heureux état. Perſonne, par exemple, n'eſt tenté d'envier le ſort de deux bergers qui ſe traitent de voleurs & d'infames (Virg. *Égl.* 3.). D'un autre côté, l'état de rafinement & de culture ne ſe concilie pas aſſez dans notre opinion avec l'état d'innocence, pour que le mélange nous en paroiſſe vraiſemblable. Ainſi, plus la Poéſie paſtorale tient de la ruſticité ou du rafinement, plus elle s'éloigne de ſon objet.

Virgile étoit fait pour l'orner de toutes les grâces de la nature, ſi, au lieu de mettre ſes bergers à ſa place, il ſe fût mis lui-même à la place de ſes bergers. Mais comme preſque toutes ſes *Églogues* ſont allégoriques, le fond perce à travers le voile & en altère les couleurs. A l'ombre des hêtres on entend parler de calamités publiques, d'uſurpation, de ſervitude: les idées de tranquillité, de liberté, d'innocence, d'égalité, diſparoiſſent; & avec elles s'évanouït cette douce illuſion, qui, dans le deſſin du poète, devoit faire le charme de ſes paſtorales.

» Il imagina des dialogues allégoriques entre des » bergères, afin de rendre ſes Paſtorales plus inté- » reſſantes, » a dit l'un des traducteurs de Virgile. Mais ne confondons pas l'intérêt relatif & paſſager des alluſions, avec l'intérêt eſſenciel & durable de la choſe. Il arrive quelquefois que ce qui a produit l'un pour un temps, nuit dans tous les temps à l'autre. Il ne faut pas douter, par exemple, que la compoſition de ces tableaux où l'on voit l'Enfant Jéſus careſſant un moine, n'ait été ingénieuſe & intéreſſante pour ceux à qui ces tableaux étoient deſtinés. Le moine n'en eſt pas moins ridiculement placé dans ces peintures allégoriques.

Rien de plus délicat, de plus ingénieux, que les *Églogues* de quelques-uns de nos poètes; l'eſprit y eſt employé avec tout l'art qui peut le déguiſer. On ne ſait ce qui manque à leur ſtyle pour être naïf; mais on ſent bien qu'il ne l'eſt pas: cela vient de ce que leurs bergers penſent au lieu de ſentir, & analyſent au lieu de peindre.

Tout l'eſprit de l'*Églogue* doit être en ſentiments & en images: on ne veut voir dans les bergers que des hommes bien organiſés par la nature, & à qui l'art n'ait point appris à compoſer & à décompoſer leurs idées. Ce n'eſt que par les ſens qu'ils ſont inſtruits & affectés; & leur langage doit être comme le miroir où ces impreſſions ſe retracent. C'eſt là le mérite dominant des *Églogues* de Virgile.

Ite meæ, felix quondam pecus, ite capellæ.
Non ego vos poſthac viridi projectus in antro,
Dumosâ pendere procul de rupe videbo.
Fortunate ſenex, hîc inter flumina nota,
Et fontes ſacros, frigus captabis opacum.

» Comme on ſuppoſe ſes acteurs (a dit la Motte » en parlant de l'*Églogue*) dans cette première » ingénuïté que l'art & le rafinement n'avoient » point encore altérée, ils ſont d'autant plus tou- » chants, qu'ils ſont plus émus & qu'ils raiſonnent » moins. . . . Mais qu'on y prenne garde: rien n'eſt » ſouvent ſi ingénieux que le ſentiment; non pas » qu'il ſoit jamais recherché, mais parce qu'il ſup- » prime tout raiſonnement. » Cette réflexion eſt très-fine & très-ſéduiſante. Eſſayons d'y démêler le vrai. Le ſentiment franchit le milieu des idées; mais il embraſſe des rapports plus ou moins éloignés, ſuivant qu'ils ſont plus ou moins connus; & ceci dépend de la réflexion & de la culture.

Je viens de la voir: qu'elle eſt belle !...
Vous ne ſauriez trop la punir. *Quinaut.*

Ce paſſage eſt naturel dans le langage d'un héros; il ne le ſeroit pas dans celui d'un berger.

Un berger ne doit appercevoir que ce qu'apperçoit l'homme le plus ſimple, ſans réflexion & ſans effort. Il eſt éloigné de ſa bergère; il voit préparer des jeux, & il s'écrie:

Quel jour! quel triſte jour! & l'on ſonge à des fêtes.
Fontenelle.

Il croit toucher au moment où de barbares ſoldats vont arracher ſes plants; & il ſe dit à lui-même:

Inſere nunc, Melibæe, pyros; pone ordine vites.
Virgile.

La naïveté n'exclut pas la délicateſſe: celle-ci conſiſte dans la ſagacité du ſentiment, & la nature la donne. Un vif intérêt rend attentif aux plus petites choſes;

Rien n'eſt indifférent à des cœurs bien épris.
Fontenelle.

Et comme les bergers ne ſont guère occupés que d'un objet, ils doivent naturellement s'y intéreſſer davantage. Ainſi, la délicateſſe du ſentiment eſt eſſencielle à la Poéſie paſtorale. Un berger remarque que ſa bergère veut qu'il l'apperçoive lorſqu'elle ſe cache.

Et fugit ad ſalices, & ſe cupit ante videri. Virgile.

Il obſerve l'accueil qu'elle fait à ſon chien & à celui de ſon rival.

L'autre jour ſur l'herbette
Mon chien vint te flatter;
D'un coup de ta houlette,
Tu ſus bien l'écarter.
Mais quand le ſien, Cruelle!
Par haſard ſuit tes pas,
Par ſon nom tu l'appelle.
Non, tu ne m'aimes pas.

Combien de circonſtances délicatement ſaiſies dans ce reproche ! c'eſt ainſi que *les bergers doivent déveloper tout leur cœur & tout leur eſprit ſur la paſſion qui les occupe davantage.* Mais la liberté que leur en donne la Motte, ne doit pas s'étendre plus loin.

On demande quel eſt le degré de ſentiment dont l'*Églogue* eſt ſuſceptible, & quelles ſont les images dont elle aime à s'embellir.

L'abbé Desfontaines nous dit, en parlant des mœurs paſtorales de l'ancien temps : « Le berger » n'aimoit pas plus ſa bergère, que ſes brebis, ſes » pâturages, & ſes vergers.... & quoiqu'il y eût alors » comme aujourdhui des jaloux, des ingrats, des » infidèles, tout cela ſe pratiquoit au moins modé- » rément. « Quoi de plus poſitif que ce témoignage ? Il aſſure de même ailleurs, » que l'hyperbolique » eſt l'ame de la Poéſie.... que l'amour eſt fade & » doucereux dans la *Bérénice* de Racine.... qu'il » ne ſeroit pas moins inſipide dans le genre paſ- » toral.... & qu'il ne doit y entrer qu'indirectement & » en paſſant, de peur d'affadir le lecteur. « Tout cela prouve que ce traducteur de Virgile voyoit auſſi loin dans les principes de l'art, que dans ceux de la nature.

Écoutons Fontenelle, & la Motte ſon diſciple. » Les hommes (dit le premier) veulent être » heureux, & ils voudroient l'être à peu de frais. » Il leur faut quelque mouvement, quelque agita- » tion ; mais un mouvement & une agitation qui » s'ajuſte, s'il ſe peut, avec la ſorte de pareſſe qui » les poſsède ; & c'eſt ce qui ſe trouve le plus heu- » reuſement du monde dans l'amour, pourvu qu'il » ſoit pris d'une certaine façon. Il ne doit pas être » ombrageux, jaloux, furieux, déſeſpéré ; mais » tendre, ſimple, délicat, fidèle, & pour ſe con- » ſerver dans cet état, accompagné d'eſpérance : » alors on a le cœur rempli, & non pas troublé, *&c.* »

» Nous n'avons que faire (dit la Motte) de chan- » ger nos idées pour nous mettre à la place des » bergers amants.... & à la ſcène & aux habits près, » c'eſt notre portrait même que nous voyons. Le » poète paſtoral n'a donc pas de plus sûr moyen » de plaire, que de peindre l'amour, ſes déſirs, » ſes emportements, & même ſon déſeſpoir. Car » je ne crois pas cet excès oppoſé à l'*Églogue : » Et quoique ce ſoit le ſentiment de M. de Fonte- » nelle, que je regarderai toujours comme mon » maître, je fais gloire encore d'être ſon diſciple » dans la grande leçon d'examiner, & de ne ſouſ- » crire qu'à ce qu'on voit.* « Nous citons ce dernier trait pour donner aux gens de Lettres un exemple de nobleſſe & d'honnêteté dans la diſpute. Examinons à notre tour lequel de ces deux ſentiments doit prévaloir.

Que les emportements de l'amour ſoient dans le caractère des bergers pris dans l'état d'innocence, c'eſt ce qu'il ſeroit trop long d'approfondir : il faudroit pour cela diſtinguer les purs mouvements de la nature, des écarts de l'opinion & des rafinements de la vanité. Mais en ſuppoſant que l'amour dans ſon principe naturel ſoit une paſſion fougueuſe & cruelle, n'eſt-ce pas perdre de vûe l'objet de l'*Églogue*, que de préſenter les bergers dans ces violentes ſituations ? La maladie & la pauvreté affligent les bergers comme le reſte des hommes ; cependant on écarte ces triſtes images de la peinture de leur vie. Pourquoi ? parce qu'on ſe propoſe de peindre un état heureux. La même raiſon doit exclure les excès des paſſions. Si l'on veut peindre des hommes furieux & coupables, pourquoi les chercher dans les hameaux ? pourquoi donner le nom d'*Églogue* à des ſcènes de tragédie ? Chaque genre a ſon degré d'intérêt & de pathétique : celui de l'*Églogue* ne doit être qu'une douce émotion. Eſt-ce à dire pour cela qu'on ne doive introduire ſur la ſcène que des bergers heureux & contents ? Non : l'amour des bergers a ſes inquiétudes ; leur ambition a ſes revers. Une bergère abſente ou infidèle, un vent du Midi qui a flétri les fleurs, un loup qui enlève une brebis chérie, ſont des objets de triſteſſe & de douleur pour un berger. Mais dans ſes malheurs même on admire la douceur de ſon état. Qu'il eſt heureux, dira un courtiſan, de ne ſouhaiter qu'un beau jour ! Qu'il eſt heureux, dira un plaideur, de n'avoir que des loups à craindre ! Qu'il eſt heureux, dira un Souverain, de n'avoir que des moutons à garder !

Virgile a un exemple admirable du degré de chaleur auquel peut ſe porter l'amour, ſans altérer la douce ſimplicité de la Poéſie paſtorale. C'eſt dommage que cet exemple ne ſoit pas honnête à citer.

L'amour a toujours été la paſſion dominante de l'*Églogue*, par la raiſon qu'elle eſt la plus naturelle aux hommes, & la plus familière aux bergers. Les anciens n'ont peint de l'amour que le phyſique : ſans doute en étudiant la nature, ils n'y ont trouvé rien de plus. Les modernes y ont ajouté tous ces petits rafinements, que la fantaiſie des hommes a inventés pour leur ſupplice ; & il eſt au moins douteux que la Poéſie ait gagné à ce mélange. Quoi qu'il en ſoit, la froide galanterie n'auroit dû jamais y prendre la place d'un ſentiment ingénu. Paſſons au choix des images.

Tous les objets que la nature peut offrir aux yeux des bergers, ſont du genre de l'*Églogue*. Mais la Motte a raiſon de dire, que, *quoique rien ne plaiſe que ce qui eſt naturel, il ne s'enſuit pas que tout ce qui eſt naturel doive plaire.* Sur le principe déja poſé que l'*Églogue* eſt le tableau d'une condition digne d'envie, tous les traits qu'elle préſente doivent concourir à former ce tableau. De là vient que les images groſſières, ou purement ruſtiques, doivent en être bannies : de là vient que les bergers ne doivent pas dire, comme dans Théocrite : *Je hais les renards qui mangent les figues, je hais les eſcarbots qui mangent les raiſins*, &c. De là vient que les pêcheurs de Sannazar ſont d'une invention

invention malheureuse : la vie des pêcheurs n'offre que l'idée du travail, de l'impatience, & de l'ennui. Il n'en est pas de même de la condition des laboureurs : leur vie, quoique pénible, présente l'image de la gaieté, de l'abondance, & du plaisir. Le bonheur n'est incompatible qu'avec un travail ingrat & forcé; la culture des champs, l'espérance des moissons, la récolte des grains, les repas, la retraite, les danses des moissonneurs, présentent des tableaux aussi riants que les troupeaux & les prairies. Ces deux vers de Virgile en sont un exemple :

Thestylis & rapido fessis messoribus æstu
Allia serpyllumque herbas contundit olentes.

Qu'on introduise avec art sur la scène des bergers & des laboureurs, on verra quel agrément & quelle variété peuvent naître de ce mélange.

Mais quelque art qu'on employe à embellir & à varier l'*Églogue*, sa chaleur douce & tempérée ne peut soutenir long temps une action intéressante. De là vient que les bergeries de Racan sont froides à la lecture, & le seroient encore plus au théâtre; quoique le style, les caractères, l'action même de ces bergeries s'éloignent de la simplicité du genre pastoral. L'*Aminte* & le *Pastor-fido*, ces poemes charmants, languiroient eux-mêmes, si les mœurs en étoient purement champêtres. L'action de l'*Églogue*, pour être vive, ne doit avoir qu'un moment. La passion seule peut nourrir un long intérêt : il se refroidit s'il n'augmente. Or l'intérêt ne peut augmenter à un certain point, sans sortir du genre de l'*Églogue*, qui de sa nature n'est susceptible ni de terreur ni de pitié.

Tout poème sans dessin est un mauvais poème. La Motte, pour le dessin de l'*Églogue*, veut qu'on choisisse d'abord une vérité digne d'intéresser le cœur & de satisfaire l'esprit, & qu'on imagine ensuite une conversation de bergers, ou un évènement pastoral, où cette vérité se dèvelope. Nous tombons d'accord avec lui que suivant ce dessin on peut faire une *Églogue* excellente, & que ce dèvelopement d'une vérité particulière seroit un mérite de plus. Mais nous ajoutons qu'il est une vérité générale, qui suffit au dessin & à l'intérêt de l'*Églogue*. Cette vérité, c'est l'avantage d'une vie douce, tranquille, & innocente, telle qu'on peut la goûter en se rapprochant de la nature, sur une vie mêlée de troubles, d'amertume, & d'ennuis, telle que l'homme l'éprouve depuis qu'il s'est forgé de vains désirs, des intérêts chimériques, & des besoins factices. C'est ainsi sans doute que Fontenelle a envisagé le dessin moral de l'*Églogue*, lorsqu'il en a banni les passions funestes; & si La Motte avoit saisi ce principe, il n'eût proposé ni de peindre dans ce poème les emportements de l'amour, ni d'en faire aboutir l'action à quelque vérité cachée. La Fable doit renfermer une moralité : & pourquoi ? parce que le matériel de la Fable est hors de toute vraisemblance. *Voyez* FABLE. Mais l'*Églogue* a sa vraisemblance & son intérêt en elle-même, & l'esprit se repose agréablement sur le sens littéral qu'elle lui présente, sans y chercher un sens mystérieux.

L'*Églogue*, en changeant d'objet, peut changer aussi de genre : on ne l'a considérée jusqu'ici que comme le tableau d'une condition digne d'envie; ne pourroit-elle pas être aussi la peinture d'un état digne de pitié ? en seroit-elle moins utile ou moins intéressante ? Elle peindroit d'après nature des mœurs agrestes & de tristes objets; mais ces images, vivement exprimées, n'auroient-elles pas leur beauté, leur pathétique, & surtout leur bonté morale ? Ceux qui penchent pour ce genre naturel & vrai, se fondent sur ce principe, que tout ce qui est beau en Peinture, doit l'être en Poésie; & que les paysans de Teniers, quand ils ne sont pas ivres, ne le cèdent en rien aux bergers de Pater & aux galants de Vateau. Ils en concluent que Colin & Colette, Mathurin & Claudine, sont des personnages aussi dignes de l'*Églogue*, dans la rusticité de leurs mœurs & la misère de leur état, que Daphnis & Timarète, Aminthe & Licidas, dans leur noble simplicité & dans leur aisance tranquille. Le premier genre sera triste; mais la tristesse & l'agrément ne sont point incompatibles. On n'auroit ce reproche à essuyer que des esprits froids & superficiels, espèce de Critiques qu'on ne doit jamais compter pour rien. Ce genre, dit-on, manqueroit de délicatesse & d'élégance. Pourquoi ? les paysans de la Fontaine ne parlent-ils pas le langage de la nature, & ce langage n'a-t-il point une élégante simplicité ? Quel est le Critique qui trouvera indigne de l'*Églogue* le *Castaneæ molles & pressi copia lactis* de Virgile ? D'ailleurs ce langage inculte auroit du moins pour lui l'énergie de la vérité. Il y a peu de tableaux champêtres plus forts, plus intéressants pour l'imagination & pour l'ame, que ceux que la Fontaine nous a peints dans la fable du paysan du Danube. En un mot il n'y a qu'une sorte d'objets qui doivent être bannis de la Poésie, comme de la Peinture : ce sont les objets dégoûtants, & la rusticité peut ne pas l'être. Qu'une bonne paysanne, reprochant à ses enfants leur lenteur à puiser de l'eau & à allumer du feu pour préparer le repas de leur père, leur dise : « Savez-vous, mes Enfants, que dans ce moment même votre père, courbé sous le poids du jour, force une terre ingrate à produire de quoi vous nourrir ? Vous le verrez revenir ce soir accablé de fatigue, dégouttant de sueur, *&c.* « cette *Églogue* ne sera-t-elle pas aussi touchante que naturelle ?

L'*Églogue* est un récit, ou un entretien, ou un mélange de l'un & de l'autre : dans tous les cas elle doit être absolue dans son plan, c'est à dire, ne laisser rien à désirer dans son commencement, dans son milieu, ni dans sa fin : règle contre laquelle pèche toute *Églogue*, dont les personnages ne savent à quel propos ils commencent, ils continuent, ou ils finissent de parler. *V.* DIALOGUE.

Dans l'*Églogue* en récit, ou c'est le poète, ou c'est l'un de ses bergers qui raconte. Si c'est le poète, il lui est permis de donner à son style un

peu plus d'élégance & d'éclat; mais il n'en doit prendre les ornements que dans les mœurs & les objets champêtres: il ne doit être lui-même que le mieux inſtruit & le plus ingénieux des bergers. Si c'eſt un berger qui raconte, le ſtyle & le ton de l'*Églogue* en récit ne diffère en rien du ſtyle & du ton de l'*Églogue* en dialogue. Dans l'une & l'autre ce doit être un tiſſu d'images familières, mais choiſies, c'eſt à dire, ou gracieuſes ou touchantes: c'eſt là ce qui met les Paſtorales anciennes ſi fort au deſſus des modernes. Il n'eſt point de galerie ſi vaſte, qu'un peintre habile ne pût orner avec une ſeule des *Églogues* de Virgile.

C'eſt une erreur aſſez généralement répandue, que le ſtyle figuré n'eſt point naturel: en attendant que nous eſſayons de la détruire, relativement à la Poéſie en général (*voyez* IMAGE), nous allons la combattre en peu de mots à l'égard de la Poéſie champêtre. Non ſeulement il eſt dans la nature que le ſtyle des bergers ſoit figuré, mais il eſt contre toute vraiſemblance qu'il ne le ſoit pas. Employer le ſtyle figuré, c'eſt, à peu près, comme Lucain l'a dit de l'Écriture,

> Donner de la couleur & du corps aux penſées;

& c'eſt ce que fait naturellement un berger. Un ruiſſeau ſerpente dans la prairie; le berger ne pénètre point la cauſe phyſique de ſes détours: mais attribuant au ruiſſeau un penchant analogue au ſien, il ſe perſuade que c'eſt pour careſſer les fleurs & couler plus long temps autour d'elles, que le ruiſſeau s'égare & prolonge ſon cours. Un berger ſent épanouir ſon ame au retour de ſa bergère: les termes abſtraits lui manquent pour exprimer ce ſentiment; il a recours aux images ſenſibles: l'herbe que ranime la roſée, la nature renaiſſante au lever du ſoleil, les fleurs écloſes au premier ſouffle du zéphyr, lui prêtent les couleurs les plus vives pour exprimer ce qu'un métaphyſicien auroit bien de la peine à rendre. Telle eſt l'origine du langage figuré, le ſeul qui convienne à la Paſtorale, par la raiſon qu'il eſt le ſeul que la nature ait enſeigné.

Cependant, autant que des images détachées ſont naturelles dans le ſtyle, autant une Allégorie continue y paroîtroit artificielle. La Comparaiſon même ne convient à l'*Églogue*, que lorſqu'elle ſemble ſe préſenter ſans qu'on la cherche, & dans des moments de repos. De là vient que celle-ci manque de naturel, employée comme elle eſt dans une ſituation qui ne permet pas de parcourir tous ces rapports.

> *Nec lacrymis crudelis amor, nec gramine rivi,*
> *Nec cytiſo ſaturantur apes, nec fronde capellæ.*

Le dialogue eſt une partie eſſencielle de l'*Églogue*: mais comme il a les mêmes règles dans tous les genres de Poéſie, *voyez* DIALOGUE. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) Il ſemble qu'on ne doive rien ajouter à ce que M. le chevalier de Jaucourt & M. Marmontel ont dit de l'*Eglogue* dans les articles précédents; il faut après les avoir lus, lire Théocrite & Virgile, & ne point faire d'*Églogues*. Elles n'ont été juſqu'à préſent parmi nous que des Madrigaux amoureux, qui auroient beaucoup mieux convenu aux filles d'honneur de la reine-mère qu'à des bergers.

L'ingénieux Fontenelle, auſſi galant que philoſophe, qui n'aimoit pas les anciens, donne le plus de ridicules qu'il peut au tendre Théocrite, le maître de Virgile; il lui reproche une *Églogue* qui eſt entièrement dans le goût ruſtique; mais il ne tenoit qu'à lui de donner de juſtes éloges à d'autres *Églogues* qui reſpirent la paſſion la plus naïve, exprimée avec toute l'élégance & la molle douceur convenable aux ſujets.

Il y en a de comparables à la belle Ode de Sapho traduite dans toutes les langues. Que ne nous donnoit-il une idée de la pharmaceutrée imitée par Virgile, & non égalée peut-être? On ne pourroit pas en juger par ce morceau que je vais rapporter; mais c'eſt une eſquiſſe qui fera connoître la beauté du tableau à ceux dont le goût démêle la force de l'original dans la foibleſſe même de la copie.

> Reine des nuits, dis quel fut mon amour;
> Comme en mon ſein les friſſons & la flamme
> Se ſuccédoient, me perdoient tour à tour;
> Quels doux tranſports égarèrent mon ame;
> Comment mes yeux cherchoient envain le jour;
> Comme j'aimois, & ſans ſonger à plaire!
> Je ne pouvois ni parler ni me taire.....
> Reine des nuits, dis quel fut mon amour.
> Mon amant vint. O moments délectables!
> Il prit mes mains, tu le ſais, tu le vis;
> Tu fus témoin de ſes ſerments coupables,
> De ſes baiſers, de ceux que je rendis,
> Des voluptés dont je fus enyvrée.
> Moments charmants, paſſez-vous ſans retour?
> Daphnis trahit la foi qu'il m'a jurée.
> Reine des nuits, dis quel fut mon amour.

Ce n'eſt là qu'un échantillon de ce Théocrite dont Fontenelle faiſoit ſi peu de cas. Les anglois, qui nous ont donné des traductions en vers de tous les poètes anciens, en ont auſſi une de Théocrite; elle eſt de M. Fawkes: toutes les grâces de l'original s'y retrouvent. Il ne faut pas omettre qu'elle eſt en vers rimés ainſi que celles de Virgile & d'Homère. Les vers blancs, dans tout ce qui n'eſt pas Tragédie, ne ſont, comme diſoit Pope, que le partage de ceux qui ne peuvent pas rimer. (*VOLTAIRE.*)

ÉLÉGANCE, ſ. f. *Belles-Lettres.* Ce mot vient, ſelon quelques-uns, d'*electus*, choiſi; on ne voit point qu'aucun autre mot latin puiſſe être ſon étymologie: en effet, il y a du choix dans tout ce qui eſt élégant. L'*Élégance* eſt un réſultat de la juſteſſe & de l'agrément. On emploie ce mot dans

la Sculpture & dans la Peinture. On oppoſoit *elegans ſignum* à *ſignum rigens ;* une figure proportionnée dont les contours arrondis étoient exprimés avec molleſſe, à une figure trop roide & mal terminée. Mais la ſévérité des premiers romains donna à ce mot, *Elegantia*, un ſens odieux. Ils regardoient l'*Élégance* en tout genre, comme une afféterie, comme une politeſſe recherchée, indigne de la gravité des premiers temps : *vitii, non laudis fuit*, dit Aulu-Gelle. Ils appeloient *un homme élégant*, à peu près ce que nous appellons aujourdhui un petit-maitre, *bellus homuncio*, & ce que les anglois appellent *un beau*. Mais vers le temps de Cicéron, quand les mœurs eurent reçu le dernier degré de politeſſe, *elegans* étoit toujours une louange. Cicéron ſe ſert en cent endroits de ce mot pour exprimer un homme, un diſcours poli; on diſoit même alors *un repas élégant*, ce qui ne ſe diroit guère parmi nous. Ce terme eſt conſacré en françois, comme chez les anciens romains, à la Sculpture, à la Peinture, à l'Éloquence, & principalement à la Poéſie. Il ne ſignifie pas en Peinture & en Sculpture préciſément la même choſe que *Grâce*. Ce terme *Grâce* ſe dit particulièrement du viſage, & on ne dit pas *un viſage élégant*, comme *des contours élégants :* la raiſon en eſt que la grâce a toujours quelque choſe d'animé, & c'eſt dans le viſage que paroît l'ame ; ainſi, on ne dit pas *une démarche élégante*, parce que la démarche eſt animée.

L'*Élégance* d'un diſcours n'eſt pas l'Éloquence, c'en eſt une partie : ce n'eſt pas la ſeule harmonie, le ſeul nombre ; c'eſt la clarté, le nombre, & le choix des paroles. Il y a des langues en Europe dans leſquelles rien n'eſt ſi rare qu'un diſcours *elégant*. Des terminaiſons rudes, des conſonnes fréquentes, des verbes auxiliaires néceſſairement redoublés dans une même phraſe, offenſent l'oreille, même des naturels du pays.

Un diſcours peut être *élégant* ſans être un bon diſcours, l'*Élégance* n'étant en effet que le mérite des paroles; mais un diſcours ne peut être abſolument bon ſans être *élégant*.

L'*Élégance* eſt encore plus néceſſaire à la Poéſie qu'à l'Éloquence, parce qu'elle eſt une partie principale de cette harmonie ſi néceſſaire aux vers. Un orateur peut convaincre, émouvoir même ſans *Elégance*, ſans pureté, ſans nombre. Un Poème ne peut faire d'effet s'il n'eſt *élégant* : c'eſt un des principaux mérites de Virgile : Horace eſt bien moins *élégant* dans ſes ſatyres, dans ſes épitres; auſſi eſt-il moins poète, *ſermoni propior*.

Le grand point dans la Poéſie & dans l'Art oratoire, eſt que l'*Élegance* ne faſſe jamais tort à la force ; & le poète en cela, comme dans tout le reſte, a de plus grandes difficultés à ſurmonter que l'orateur : car l'harmonie étant la baſe de ſon art, il ne doit pas ſe permettre un concours de ſyllabes rudes. Il faut même quelquefois ſacrifier un peu de la penſée à l'*Élégance* de l'expreſſion : c'eſt une gêne que l'orateur n'éprouve jamais.

Il eſt à remarquer que, ſi l'*Élégance* a toujours l'air facile, tout ce qui a cet air facile & naturel, n'eſt cependant pas *élégant*. Il n'y a rien de ſi facile, de ſi naturel, que *La cigale ayant chanté tout l'été*, &, *Maître corbeau ſur un arbre perché*. Pourquoi ces morceaux manquent-ils d'*Élégance ?* c'eſt que cette naïveté eſt dépourvue de mots choiſis & d'harmonie. *Amants heureux, voulez-vous voyager ? que ce ſoit aux rives prochaines*, & cent autres traits, ont, avec d'autres mérites, celui de l'*Élégance*.

On dit rarement d'une Comédie qu'elle eſt écrite *élégamment*. La naïveté & la rapidité d'un dialogue familier, excluent ce mérite, propre à toute autre Poéſie. L'*Élégance* ſembleroit faire tort au comique : on ne rit point d'une choſe *élégamment* dite ; cependant la plupart des vers de l'Amphitrion de Molière, excepté ceux de pure plaiſanterie, ſont *élégants*. Le mélange des dieux & des hommes dans cette pièce unique en ſon genre, & les vers irréguliers qui forment un grand nombre de Madrigaux, en ſont peut-être la cauſe.

Un Madrigal doit bien plus tôt être *élégant* qu'une Épigramme, parce que le Madrigal tient quelque choſe des ſtances, & que l'Épigramme tient du comique : l'un eſt fait pour exprimer un ſentiment délicat; & l'autre, un ridicule.

Dans le ſublime il ne faut pas que l'*Élégance* ſe remarque, elle l'affoibliroit. Si on avoit loué l'*Élégance* du Jupiter olymphien de Phidias, c'eût été en faire une ſatyre. L'*Élégance* de la Vénus de Praxitèle pouvoit être remarquée. (*Voltaire.*)

L'*Élégance* du ſtyle ſuppoſe l'exactitude, la juſteſſe, & la pureté, c'eſt à dire, la fidélité la plus ſévère aux règles de la langue, au ſens de la penſée, aux lois de l'uſage & du goût; accord d'où réſulte la correction du ſtyle ; mais tout cela contribue à l'*Élégance* & n'y ſuffit pas. Elle exige encore une liberté noble, un air facile & naturel, qui, ſans nuire à la correction, en déguiſe l'étude & la gêne. Le ſtyle de Deſpréaux eſt correct; celui de Racine & de Quinault eſt *élégant*. « L'*Élégance* conſiſte, » dit l'auteur des *Synonymes François*, dans un » tour de penſée noble & poli, rendu par des expreſ» ſions châtiées, coulantes, & gracieuſes à l'oreille ». Diſons mieux : c'eſt la réunion de toutes les grâces du ſtyle ; & c'eſt par là qu'un ouvrage relu ſans ceſſe, eſt ſans ceſſe nouveau.

La langueur & la molleſſe du ſtyle ſont les écueils voiſins de l'*Élégance ;* & parmi ceux qui la recherchent, il en eſt peu qui les évitent : pour donner de l'aiſance à l'expreſſion, ils la rendent lâche & diffuſe ; leur ſtyle eſt poli, mais efféminé. La première cauſe de cette foibleſſe eſt dans la manière de concevoir & de ſentir. Tout ce qu'on peut exiger de l'*Élégance*, c'eſt de ne pas énerver le ſentiment ou la penſée; mais on ne doit pas s'attendre qu'elle donne de la chaleur ou de la force à ce qui n'en a pas.

Le point essenciel & difficile, est de concilier l'*Élégance* avec le naturel. L'*Élégance* suppose le choix de l'expression : or le moyen de choisir, quand l'expression naturelle est unique? le moyen d'accorder cette vérité, ce naturel, avec toutes les convenances des mœurs, de l'usage, & du goût; avec ces idées factices de bienséance & de noblesse, qui varient d'un siècle à l'autre, & qui font loi dans tous les temps? comment faire parler naturellement un villageois, un homme du peuple, sans blesser la délicatesse d'un homme poli, cultivé?

C'est là sans doute une des plus grandes difficultés de l'art, & peu d'écrivains ont su la vaincre. Toutefois il y en a deux moyens : le choix des idées & des choses, & le talent de placer les mots. Le style n'est le plus souvent bas & commun que par les idées. Dire comme tout le monde, ce que tout le monde a pensé, ce n'est pas la peine d'écrire; vouloir dire des choses communes d'une façon nouvelle & qui n'appartienne qu'à nous, c'est courir le risque d'être précieux, affecté, peu naturel; dire des choses que nous avons tous confusément dans l'ame, mais que personne n'a pris soin encore de déméler, d'exprimer, de placer à propos; les dire dans les termes les plus simples, & en apparence les moins recherchés; c'est le moyen d'être à la fois naturel & ingénieux.

Le sage est ménager du temps & des paroles.

Qui ne l'eût pas dit comme la Fontaine? Qui ne n'eût pas dit comme lui,

Qu'un ami véritable est une douce chose;
Qu'il cherche nos besoins au fond de notre cœur!

ou plus tôt qui l'eût dit avec cette vérité si touchante?

Le moyen le plus sûr d'avoir un style à soi, ce seroit de s'exprimer comme la nature, & le poète que je viens de citer en est la preuve & l'exemple; mais si *le vrai seul est aimable*, il faut avouer qu'il ne l'est pas toujours. Il est donc important de choisir dans la nature des détails dignes de plaire, & dont l'expression naïve & simple n'ait rien de grossier ni de bas : par exemple, tout ce qu'on peint des mœurs des villageois doit être vrai sans être dégoûtant; & il y a moyen de donner à ces détails de la grâce & de la noblesse.

Il en est du moral comme du physique; & si la nature est choisie avec goût, les mots qui doivent l'exprimer, seront décents & gracieux comme elle. L'art de placer, d'assortir les mots, de les relever l'un par l'autre, de ménager à celui qui manque de clarté, de couleur, de noblesse, le reflet d'un terme plus noble, plus lumineux, plus coloré; cet art, dis-je, ne peut se prescrire; c'est l'étude & l'exercice qui le donnent, secondés du talent, sans lequel l'exemple est infructueux, & le travail même inutile.

On demande pourquoi il est des auteurs dont le style a moins vieilli que celui de leurs contemporains; en voici la cause : il est rare que l'usage retranche d'une langue les termes qui réunissent l'harmonie, le coloris, & la clarté : quoique bizarre dans ses décisions, l'usage ne laisse pas de prendre assez souvent conseil de l'esprit, & surtout de l'oreille : on peut donc compter assez sur le pouvoir du sentiment & de la raison, pour garantir qu'à mérite égal, celui des poetes qui dans le choix des termes aura le plus d'égard à la clarté, au coloris, à l'harmonie, sera celui qui vieillira le moins.

Un sort opposé attend ces écrivains qui s'empressent à saisir les mots, dès qu'ils viennent d'éclore & avant même qu'ils soient reçus. Ces mots que la Bruyère appelle *aventuriers*, qui font d'abord quelque fortune dans le monde, & qui s'éclipsent au bout de six mois, sont dans le style, comme dans les tableaux ces couleurs brillantes & fragiles, qui, après nous avoir séduits quelque temps, noircissent & font une tache. Le secret de Pascal est d'avoir bien choisi ses couleurs.

Le dictionnaire d'un écrivain, ce sont les poètes, les historiens, les orateurs qui ont excellé dans l'art d'écrire. C'est là qu'il doit étudier les finesses, les délicatesses, les richesses de sa langue; non pas à mesure qu'il en a besoin, mais avant de prendre la plume; non pas pour se faire un style des débris de leurs phrases & de leurs vers mutilés, mais pour saisir avec précision le sens des termes & leurs rapports, leur opposition, leur analogie, leur caractère & leurs nuances, l'étendue & les limites des idées qu'on y attache, l'art de les placer, de les combiner, de les faire valoir l'un par l'autre, en un mot d'en former un tissu où la nature vienne se peindre comme sur la toile, sans que l'art paroisse y avoir mis la main. Pour cela ce n'est pas assez d'une lecture indolente & superficielle, il faut une étude sérieuse & profondément réfléchie. Cette étude seroit pénible autant qu'ennuyeuse si elle étoit isolée : mais en étudiant les modèles, on étudie tout l'art à la fois; & ce qu'il y a de sec & d'abstrait s'apprend sans qu'on s'en apperçoive, dans le temps même qu'on admire ce qu'il y a de plus ravissant. (*M. Marmontel.*)

(N.) ÉLÉGANCE, ÉLOQUENCE. *Synon.*

Je crois que l'*Élégance* consiste à donner à la pensée un tour noble & poli, & à la rendre par des expressions châtiées, coulantes, & gracieuses à l'oreille : que ce qui fait l'*Éloquence* est un tour vif & persuasif, rendu par des expressions hardies, brillantes, & figurées sans cesser d'être justes & naturelles.

L'*Élégance* s'applique plus à la beauté des mots & à l'arrangement de la phrase. L'*Éloquence* s'attache plus à la force du terme & à l'ordre des idées. La première, contente de plaire, ne cherche que les grâces de l'Élocution. La seconde, voulant persuader, met du véhément & du sublime dans le discours. L'une fait les beaux parleurs; & l'autre, les grands orateurs. *Voyez* Disert, Éloquent. *Syn.* (*L'abbé* Girard.)

ÉLÉGIAQUE, adj. *Belles-Lettres.* Il se dit de ce qui appartient à l'Élégie, & s'applique plus particulièrement à l'espèce de vers qui entroient dans l'Élégie des anciens, & qui consistoient dans une suite de distiques formés d'un hexamètre & d'un pentamètre. *Voyez les mots* ÉLÉGIE, DISTIQUE, *&c.*

Cette forme de vers a été en usage de très-bonne heure dans les Élégies, & Horace dit qu'on en ignore l'auteur.

Quis tamen exiguos Elegos emiserit autor
Grammatici certant, & adhuc sub judice lis est.

Il avoit dit auparavant que la forme du distique avoit d'abord été employée pour exprimer la plainte, & qu'elle le fut ensuite aussi pour exprimer la satisfaction & la joie :

Versibus impariter junctis quærimonia primum,
Post etiam inclusa est voti sententia compos.

Sur quoi nous proposons aux savants les questions suivantes : 1°. Pourquoi les anciens avoient-ils pris d'abord cette forme de vers pour les Élégies tristes? Est-ce parce que l'uniformité des distiques, les repos qui se succèdent à intervalles égaux, & l'espèce de monotonie qui y règne, rendoient cette forme propre à exprimer l'abattement & la langueur qu'inspire la tristesse? 2°. Pourquoi ces mêmes vers ont-ils ensuite été employés à exprimer les sentiments d'un ame contente? Seroit-ce que cette même forme, ou du moins le vers pentamètre qui y entre, auroit une sorte de légèreté & de facilité propres à exprimer la joie? seroit-ce qu'à mesure que les hommes se sont corrompus, l'expression des sentiments tendres & vrais est devenue moins commune & moins touchante, & qu'en conséquence la forme des vers consacrés à la tristesse, a été employée par les poètes (bien ou mal à propos) à exprimer un sentiment contraire, par une bizarrerie à peu près semblable à celle qui a porté nos musiciens modernes à composer des sonates pour la flûte, instrument dont le caractère sembloit être d'exprimer la tendresse & la tristesse? (*M.* D'ALEMBERT.)

M. Marmontel nous a communiqué sur ce sujet les réflexions suivantes. L'inégalité des vers *élégiaques* les distingue, dit-il, des vers héroïques, dont la marche soutenue caractérise la majesté :

Arma, gravi numero, violentaque bella parabam
Edere, materiâ conveniente modis.
Par erat inferior versus : risisse Cupido
Dicitur, atque unum subripuisse pedem.

Ovid. *Am. lib. I. el.* 1.

Mais comment cette mesure pouvoit-elle peindre également deux affections de l'ame opposées? c'est ce qui est encore sensible pour nos oreilles, continue M. Marmontel, malgré l'altération de la Prosodie latine dans notre prononciation.

La tristesse & la joie ont cela de commun, que leurs mouvements sont inégaux & fréquemment interrompus : l'une & l'autre suspendent la respiration, coupent la voix, rompent la mesure : l'une s'affoiblit, expire, & tombe ; l'autre s'anime, tressaillit, & s'élance. Or le vers pentamètre a cette propriété, que ses interruptions peuvent être ou des chutes ou des élans, suivant l'expression qu'on lui donne : la mesure en est donc également docile à peindre les mouvements de la tristesse & de la joie. Mais comme dans la nature les mouvemens de l'une & de l'autre ne sont pas aussi fréquemment interrompus que ceux du vers pentamètre, on y a joint, pour les suspendre & les soutenir, la mesure ferme du vers héroïque : de là le mélange alternatif de ces deux vers dans l'Élégie.

Cependant le pathétique en général se peint encore mieux dans le vers ïambe, dont la mesure simple & variée approche de la nature, autant que l'art du vers peut en approcher ; & il est vraisemblable que, si ce vers n'a pas eu la préférence dans le genre *elegiaque* comme dans le dramatique, c'est que l'Élégie étoit mise en chant.

Quintilien regarde Tibulle comme le premier des poètes *elégiaques*, mais il ne parle que du style; *Mihi tersus atque elegans maximè videtur.* Pline le jeune préfère Catulle, sans doute pour des Élégies qui ne sont point parvenues jusqu'à nous. Ce que nous connoissons de lui de plus délicat & de plus touchant, ne peut guère être mis que dans la classe des Madrigaux. *Voyez* MADRIGAL. Nous n'avons d'Élégies de Catulle, que quelque vers à Ortalus sur la mort de son frère; la chevelure de Bérénice, Élégie foible, imitée de Callimaque; une épitre à Mallius, où sa douleur, sa reconnoissance, & ses amours sont comme entrelacés de l'histoire de Laodamie, avec assez peu d'art & de goût; enfin l'aventure d'Ariane & de Thésée, épisode enchassé dans son Poème sur les nôces de Thétis, contre toutes les règles de l'ordonnance, des proportions, & du dessin. Tous ces morceaux sont des modèles du style *élégiaque ;* mais par le fond des choses, ils ne méritent pas même, à notre avis, que l'on nomme Catulle à côté de Tibulle & de Properce : aussi M. l'abbé Souchai ne l'a-t-il pas compté parmi les *élégiages* latins. (*Mém. de l'acad. des Inscriptions & Belles-Lettres, tome VII.*) Le même auteur dit que Tibulle est le seul qui ait connu & exprimé parfaitement le vrai caractère de l'Élégie, en quoi nous osons n'être pas de son avis ; plus éloignés encore du sentiment de ceux qui donnent la préférence à Ovide. *Voyez* ÉLÉGIE. Le seul avantage qu'Ovide ait sur ses rivaux, est celui de l'invention ; car ils n'ont fait le plus souvent qu'imiter les grecs, tels que Mimnerme & Callimaque. Mais Ovide, quoiqu'inventeur, avoit pour guides & pour exemples Tibulle & Properce, qui venoient d'écrire avant lui.

Si l'on demande quel est l'ordre dans lequel ces poètes se sont succédés, il est marqué dans ces vers d'Ovide. *Trist. lib. IV. el.* 10.

. . . . *Nec amara Tibullo*
Tempus amicitiæ fata dedêre meæ;
Successor fuit hic tibi, Galle; Propertius illi;
Quartus ab his serie temporis ipse fui.

Il ne nous reste rien de ce Gallus; mais si c'est le même que le Gallus ami de Properce, il a dû être le plus véhément de tous les poètes *élégiaques*, comme il a été le plus dur, au jugement de Quintilien. (*M. Marmontel.*)

* ÉLÉGIE, s. f. (*Belles-Lettres*). L'*Élégie*, dans sa simplicité touchante & noble, réunit tout ce que la Poésie a de charmes, l'imagination & le sentiment. C'est cependant, depuis la renaissance des Lettres, l'un des genres de Poésie qu'on a le plus négligés: on y a même attaché l'idée d'une tristesse fade; soit qu'on ne distingue pas assez la tendresse de la fadeur; soit que les poètes, sur l'exemple desquels cette opinion s'est établie, ayent pris eux-mêmes le style doucereux pour le style tendre.

Il n'est donc pas inutile de dèveloper ici le caractère de l'*Élégie*, d'après les modèles de l'antiquité.

Comme les froids législateurs de la Poésie n'ont pas jugé l'*Élégie* digne de leur sévérité, elle jouit encore de la liberté de son premier âge. Grave ou légère, tendre ou badine, passionnée ou tranquille, riante ou plaintive à son gré, il n'est point de ton, depuis l'héroïque jusqu'au familier, qu'il ne lui soit permis de prendre. Properce y a décrit en passant la formation de l'univers; Tibulle, les tourments du Tartare; l'un & l'autre en ont fait des tableaux dignes tour à tour de Raphaël, du Corrège, & de l'Albane: Ovide ne cesse d'y jouer avec les flèches de l'amour.

Cependant pour en déterminer le caractère par quelques traits plus marqués, nous la diviserons en trois genres, le passionné, le tendre, & le gracieux.

Dans tous les trois elle prend également le ton de la douleur & de la joie: car c'est surtout dans l'*Élégie* que l'amour est un enfant qui pour rien s'irrite ou s'appaise, qui pleure & rit en même temps. Par la même raison, le tendre, le passionné, le gracieux, ne sont pas des genres incompatibles dans l'*Élégie* amoureuse; mais dans leur mélange il y a des nuances, des passages, des gradations à ménager. Dans la même situation où l'on dit *Torqueor infelix!* on ne doit pas comparer la rougeur de sa maitresse convaincue d'infidélité, à *la couleur du ciel, au lever de l'aurore, à l'éclat des roses parmi les lis*, &c. (Ovid. *amor. lib. II. el.* 5.) Au moment où l'on crie à ses amis: *Enchainez-moi, je suis un furieux, j'ai battu ma maitresse*, on ne doit penser *ni aux fureurs d'Oreste, ni à celles d'Ajax.* (Ov. *lib. I. el.* 7.) Que ces écarts sont bien plus naturels dans Properce! *On m'enlève ce que j'aime*, dit-il à son ami, *& tu me défends les larmes! Il n'y a d'injures sensibles qu'en amour... C'est par là qu'ont commencé les guerres, c'est par là que Troye a péri... Mais pourquoi recourir à l'exemple des grecs? c'est toi, Romulus, qui nous as donné celui du crime: en enlevant les sabines, tu appris à tes neveux à nous enlever nos amantes*, &c. (*Liv. II. el.* 7.)

En général, le sentiment domine dans le genre passionné, c'est le caractère de Properce; l'imagination domine dans le gracieux, c'est le caractère d'Ovide. Dans le premier, l'imagination modeste & soumise ne se joint au sentiment que pour l'embellir, & se cache en l'embellissant, *subsequiturque.* Dans le second, le sentiment humble & docile ne se joint à l'imagination que pour l'animer, & se laisse couvrir des fleurs qu'elle répand à pleines mains. Un coloris trop brillant réfroidiroit l'un, comme un pathétique trop fort obscurciroit l'autre. La passion rejette la parure des grâces, les grâces sont effrayées de l'air sombre de la passion; mais une émotion douce ne les rend que plus touchantes & plus vives: c'est ainsi qu'elles règnent dans l'*Élégie* tendre, & c'est le genre de Tibulle.

C'est pour avoir donné à un sentiment foible le ton du sentiment passionné, que l'*Élégie* est devenue fade. Rien n'est plus insipide qu'un désespoir de sang froid. On a cru que le pathétique étoit dans les mots: il est dans les tours & dans les mouvements du style. Ce regret de Properce après s'être éloigné de Cinthie,

Nonne fuit melius dominæ pervincere mores?

ce regret, dis-je, seroit froid. Mais combien la réflexion l'anime!

Quamvis dura, tamen rara puella fuit.

C'est une étude bien intéressante que celle des mouvements de l'ame dans les *Élégies* de ce poète, & de Tibulle son rival. *Je veux*, dit Ovide, *que quelque jeune homme, blessé des mêmes traits que moi, reconnoisse dans mes vers tous les signes de sa flamme, & qu'il s'écrie après un long étonnement: Qui peut avoir appris à ce poète à si bien peindre mes malheurs?* C'est la règle générale de la Poésie pathétique. Ovide la donne; Tibulle & Properce la suivent, & la suivent bien mieux que lui.

Quelques poètes modernes se sont persuadés que l'*Elégie* plaintive n'avoit pas besoin d'ornements: non sans doute, lorsqu'elle est passionnée. Une amante éperdue n'a pas besoin d'être parée pour attendrir en sa faveur; son désordre, son égarement, la pâleur de son visage, les ruisseaux de larmes qui coulent de ses yeux, sont les armes de sa douleur, & c'est avec ces traits que la pitié nous pénètre. Il en est ainsi de l'*Élégie* passionnée.

Mais une amante qui n'est qu'affligée, doit réunir pour nous émouvoir tous les charmes de la beauté, la parure, ou plus tôt le négligé des grâces. Telle doit être l'*Élégie* tendre, semblable à Corine au moment de son réveil;

Sæpe etiam, nondum digestis mane capillis;
Purpureo jacuit semisupina thoro;
Tumque fuit neglecta decens.

Un sentiment tranquille & doux, tel qu'il règne dans l'*Élégie* tendre, a besoin d'être nourri sans cesse par une imagination vive & féconde. Qu'on se figure une personne triste & réveuse qui se promène dans une campagne, où tout ce qu'elle voit lui retrace l'objet qui l'occupe sous mille faces nouvelles : telle est dans l'*Élégie* tendre la situation de l'ame à l'égard de l'imagination. Quels tableaux ne se fait-on pas dans ces douces rêveries? *Tantôt on croit voyager sur un vaisseau avec ce qu'on aime, on est exposé à la même tempête; on dort sur le même rocher, & à l'ombre du même arbre; on se désaltère à la même source; soit à la poupe soit à la proue du navire, une planche suffit pour deux; on souffre tout avec plaisir; qu'importe que le vent du Midi, ou celui du Nord, enfle la voile, pourvu qu'on ait les yeux attachés sur son amante? Jupiter embraseroit le vaisseau, on ne trembleroit que pour elle.* Prop. L. II. él. 28. *Tantôt on se peint soi-même expirant; on tient d'une défaillante main la main d'une amante éplorée; elle se précipite sur le lit où l'on expire; elle suit son amant jusques sur le bucher; elle couvre son corps de baisers mêlés de larmes; on voit les jeunes garçons & les jeunes filles revenir de ce spectacle les yeux baissés & mouillés de pleurs; on voit son amante s'arrachant les cheveux, & se déchirant les joues; on la conjure d'épargner les mânes de son amant, de modérer son désespoir.* Tib. L. I. él. 2. C'est ainsi que dans l'*Élégie* tendre, le sentiment doit être sans cesse animé par les tableaux que l'imagination lui présente. Il n'en est pas de même de l'*Élégie* passionnée, l'objet présent y remplit toute l'ame, la passion ne rêve point.

On peut entrevoir quel est le ton du sentiment dans Tibulle & dans Properce, par les extraits que nous en avons donnés, n'ayant pas osé les traduire. Mais ce n'est qu'en les lisant dans l'original, qu'on peut sentir le charme de leur style : tous deux faciles avec précision, véhéments avec douceur, pleins de naturel, de délicatesse, & de grâces. Quintilien regarde Tibulle comme le plus élégant & le plus poli des poètes élégiaques latins; cependant il avoue que Properce a des partisans qui le préferent à Tibulle, & nous ne dissimulerons pas que nous sommes de ce nombre. A l'égard du reproche qu'il fait à Ovide d'être ce qu'il appelle *lascivior;* soit que ce mot-là signifie *moins châtié*, ou *plus diffus*, ou *trop livré à son imagination*, trop amoureux de son bel esprit, *nimium amator ingenii sui*, ou *d'une mollesse trop négligée dans son style* (car on ne sauroit l'entendre comme le *lasciva puella* de Virgile, *d'une volupté attrayante*); ce reproche dans tous ces sens est également fondé. Aussi Ovide n'a-t-il excellé que dans l'*Élégie* gracieuse, où les négligences sont plus excusables.

Aux traits dont Ovide s'est peint à lui-même l'*Élégie* amoureuse, on peut juger du style & du ton qu'il lui a donnés.

Venit odoratos Elegia *nexa capillos*
. . . .
Forma decens, vestis tenuissima, cultus amantis.
. . . . *Limis subrisit ocellis.*
Fallor, an in dextrâ myrthea virga fuit?

Il y prend quelquefois le ton plaintif; mais ce ton-là même est un badinage.

Croyez qu'il est des dieux sensibles à l'injure.
Après mille serments Corine se parjure;
En a-t elle perdu quelqu'un de ses attraits?
Ses yeux sont-ils moins beaux, son tein est-il moins frais?
Ah! ce Dieu, s'il en est, sans doute aime les belles;
Et ce qu'il nous défend, n'est permis que pour elles.

L'amour, avec ce front riant & cet air léger, peut être aussi ingénieux, aussi brillant que veut le poète. La parure sied bien à la coquetterie; c'est elle qui peut avoir les cheveux entrelacés de roses. C'est sur le ton galant qu'un amant peut dire :

Cherche un amant plus doux, plus patient que moi.
Du tribut de mes vœux ma poupe couronnée
Brave au port les fureurs de l'onde mutinée.

C'est-là que seroit placée cette Métaphore, si peu naturelle dans une *Élégie* sérieuse :

Nec procul à metis quas penè tenere videbar,
Curriculo gravis est facta ruina meo.
Trist. *l. IV. el.* 8.

Tibulle & Properce, rivaux d'Ovide dans l'*Élégie* gracieuse, l'ont ornée comme lui de tous les trésors de l'imagination. Dans Tibulle, le portrait d'Apollon qu'il voit en songe; dans Properce, la peinture des champs élisées; dans Ovide, le triomphe de l'amour, le chef-d'œuvre de ses *Élégies*, sont des tableaux ravissants : & c'est ainsi que l'*Élégie* doit être parée de la main des grâces, toutes les fois qu'elle n'est pas animée par la passion ou attendrie par le sentiment. C'est à quoi les modernes n'ont pas assez réfléchi : chez eux, le plus souvent l'*Élégie* est froide & négligée, & par conséquent plate & ennuyeuse : car il n'y a que deux moyens de plaire; c'est d'amuser, ou d'émouvoir.

Nous n'avons encore parlé ni des Héroïdes d'Ovide, qu'on doit mettre au rang des *Élégies* passionnées; ni de ses *Tristes*, dont son exil est le sujet, & que l'on doit compter parmi les *Élégies* tendres.

Sans ce libertinage d'esprit, cette abondance d'imagination qui refroidit presque par tout le sentiment dans Ovide, ses *Héroïdes* seroient à côté des plus belles *Élégies* de Properce & de Tibulle. On est d'abord surpris d'y trouver plus de pathétique & d'intérêt, que dans les *Tristes*. En effet il semble qu'un poète doit être plus ému & plus capable d'émouvoir en déplorant ses malheurs, qu'en peignant les malheurs d'un personnage imaginaire. Ce-

pendant Ovide eſt plein de chaleur, lorſqu'il ſoupire au nom de Pénélope après le retour d'Ulyſſe; il eſt glacé, lorſqu'il ſe plaint lui-même des rigueurs de ſon exil à ſes amis & à ſa femme. La première raiſon qui ſe préſente de la foibleſſe de ſes derniers vers, eſt celle qu'il en donne lui-même.

Da mihi Mæoniden, & tot circumſpice caſus;
Ingenium tantis excidet omne malis.

» Qu'on me donne un Homère en bute au même ſort,
» Son génie accablé cèdera ſous l'effort. «

Mais le malheur, qui émouſſe l'eſprit, qui affaiſſe l'imagination, & qui énerve les idées, ſemble devoir attendrir l'ame & remuer le ſentiment: or c'eſt le ſentiment qui eſt la partie foible de ſes *Élégies*, tandis qu'il eſt la partie dominante des Héroïdes. Pourquoi? parce que la chaleur de ſon génie étoit dans ſon imagination, & qu'il s'eſt peint les malheurs des autres bien plus vivement qu'il n'a reſſenti les ſiens. Une preuve qu'il les reſſentoit foiblement, c'eſt qu'il les a mis en vers:

Les foibles déplaiſirs s'amuſent à parler,
Et quiconque ſe plaint, cherche à ſe conſoler.

A plus forte raiſon, quiconque ſe plaint en cadence. Cependant il ſemble ridicule de prétendre qu'Ovide, exilé de Rome dans les déſerts de la Scythie, ne fût point pénétré de ſon malheur. Qu'on liſe pour s'en convaincre cette *Élégie* où il ſe compare à Ulyſſe; que d'eſprit, & combien peu d'ame! Oſons le dire à l'avantage des Lettres: le plaiſir de chanter ſes malheurs, en étoit le charme; il les oublioit en les racontant; il en eût été accablé, s'il ne les eût pas écrits; & ſi l'on demande pourquoi il les a peints froidement, c'eſt parce qu'il ſe plaiſoit à les peindre.

Mais lorſqu'il veut exprimer la douleur d'un autre, ce n'eſt plus dans ſon ame, c'eſt dans ſon imagination qu'il en puiſe les couleurs: il ne prend plus ſon modèle en lui-même, mais dans les poſſibles: ce n'eſt pas ſa manière d'être, mais ſa manière de concevoir qui ſe reproduit dans ſes vers; & la contention du travail qui le déroboit à lui-même, ne fait que lui repréſenter plus vivement un perſonnage ſuppoſé. Ainſi, Ovide eſt plus Briſéis ou Phèdre dans les *Héroïdes*, qu'il n'eſt Ovide dans les *Triſtes*.

Toutefois autant l'imagination diſſipe & affoiblit dans le poète le ſentiment de ſa ſituation préſente, autant elle approfondit les traces de ſa ſituation paſſée. La mémoire eſt la nourrice du génie. Pour peindre le malheur il n'eſt pas beſoin d'être malheureux, mais il eſt bon de l'avoir été.

Une comparaiſon va rendre ſenſible la raiſon que nous avons donnée de la froideur d'Ovide dans les *Triſtes*.

Un peintre affligé ſe voit dans un miroir; il lui vient dans l'idée de ſe peindre dans cette ſituation touchante; doit-il continuer à ſe regarder dans la glace, ou ſe peindre de mémoire après s'être vu la première fois? S'il continue de ſe voir dans la glace, l'attention à bien ſaiſir le caractère de ſa douleur, & le déſir de le bien rendre, commencent à en affoiblir l'expreſſion dans le modèle. Ce n'eſt rien encore. Il donne les premiers traits; il voit qu'il prend la reſſemblance, il s'en applaudit; le plaiſir du ſuccès ſe gliſſe dans ſon ame, ſe mêle à ſa douleur & en adoucit l'amertume; les mêmes changements s'opèrent ſur ſon viſage, & le miroir les lui répète: mais le progrès en eſt inſenſible, & il copie ſans s'appercevoir qu'à chaque inſtant ce ne ſont plus les mêmes traits. Enfin de nuance en nuance, il ſe trouve avoir fait le portrait d'un homme content, au lieu du portrait d'un homme affligé. Il veut revenir à ſa première idée; il corrige, il retouche, il recherche dans la glace l'expreſſion de la douleur: mais la glace ne lui rend plus qu'une douleur étudiée, qu'il peint froide comme il la voit. N'eût-il pas mieux réuſſi à la rendre, s'il l'eût copiée d'après un autre, ou ſi l'imagination & la mémoire lui en avoient rappelé les traits? C'eſt ainſi qu'Ovide a manqué la nature, en voulant l'imiter d'après lui-même.

Mais, dira-t-on, Properce & Tibulle ont ſi bien exprimé leur ſituation préſente, même dans la douleur? Oui ſans doute, & c'eſt le propre du ſentiment qui les inſpiroit, de redoubler par l'attention qu'on donne à le peindre. L'imagination eſt le ſiège de l'amour: c'eſt là que ſes déſirs s'allument, c'eſt là que ſes regrets s'irritent; & c'eſt là que les poètes élégiaques en ont puiſé les couleurs. Il n'eſt donc pas étonnant qu'ils ſoient plus tendres, à proportion qu'ils s'échauffent davantage l'imagination ſur l'objet de leur tendreſſe; & plus ſenſibles à ſon infidélité ou à ſa perte, à meſure qu'ils s'en exagèrent le prix. Si Ovide avoit été amoureux de ſa femme, la ſixième *Élégie* du premier livre des *Triſtes* ne ſeroit pas compoſée de froids éloges & de vaines comparaiſons. La fiction tient lieu aux amants de la réalité, & les plus paſſionnés n'adorent ſouvent que leur propre ouvrage, comme le ſculpteur de la fable. Il n'en eſt pas ainſi d'un malheur réel, comme l'exil & l'infortune; le ſentiment en eſt fixe dans l'ame: c'eſt une douleur que chaque inſtant, que chaque objet reproduit, & dont l'imagination n'eſt ni le ſiège ni la ſource. Il faut donc, ſi l'on parle de ſoi-même, parler d'amour dans l'*Élégie* pathétique. On peut bien y faire gémir une mère, une ſœur, un ami tendre; mais ſi l'on eſt cet ami, cette mère, ou cette ſœur, on ne fera point d'*Élégie*, ou l'on s'y peindra foiblement.

Les meilleurs des *Élégies* modernes ſont connues ſous d'autres titres, comme les *Idylles* de madame Déshoulières aux moutons, aux fleurs, *&c.* modèle d'*Élégie* dans le genre gracieux: les vers de M. de Voltaire ſur la mort de mademoiſelle Lecouvreur; modèle plus parfait encore de l'*Élégie* paſſionnée, & auquel Tibulle & Properce même n'ont peut-être rien à oppoſer, *&c.*

(¶ On retrouve quelque trace de l'*Élégie* ancienne dans la quatrième & la ſixième des *Élégies* de Marot. Dans

Dans l'une, en passant au poète l'Allégorie du cœur, si usitée dans ce temps-là, on lui saura gré du sentiment naïf qui règne dans son style.

Son cœur, qu'il a laissé à sa maitresse, revient à lui, & se plaint d'elle, qu'il a été mis-en oubli :

Or ne se peut la chose plus nier.
Regarde-moi. Je semble un prisonnier
Qui est sorti d'une prison obsure,
Où l'on n'a eu de lui ne soin ne cure....
Je suis ton cœur qu'elle tient en émoi.
Je suis ton cœur : ayes pitié de moi....
Ainsi parloit mon cœur, plein de martyre.
Et je lui dis, mon Cœur, que veux-tu dire ?
D'elle tu as voulu être amoureux ;
Et puis te plains que tu es douloureux!
Sais-tu pas bien qu'amour a de coutume
D'entreméler les plaisirs d'amertume ?...
Refus, oubli, jalousie, & langueur
Suivent amours : & pour ce donc, mon Cœur,
Retourne t'en.

Dans l'autre, le poète raconte à sa maitresse un songe qu'il a fait :

Le plus grand bien qui soit en amitié,
Après le don d'amoureuse pitié,
Est s'entr'écrire, ou se dire de bouche,
Soit bien soit dueil, tout ce qui au cœur touche...
Partant je veux, ma Mie & mon désir,
Que vous ayez votre part du plaisir
Qui, en dormant, l'autre nuit me survint.
Avis me fut que vers moi tout seul vint
Le dieu d'amours, aussi clair qu'une étoile,
Le corps tout nu, sans drap, linge, ne toile.
Et si avoit (afin que l'entendez)
Son arc alors & ses yeux débandés,
Et en sa main celui trait bienheureux
Lequel nous fit l'un de l'autre amoureux.
En ordre tel approche & me vient dire :
» Loyal Amant, ce que ton cœur désire
» Est assûré : celle qui est tant tienne
» Ne t'a rien dit, pour vrai, qu'elle ne tienne;
» Et, qui plus est, tu es en tel crédit,
» Qu'elle a foi ferme en ce que lui as dit. «
Ainsi Amour parloit ; & en parlant
M'assûra fort. Adonc, en ébranlant
Ses aîles d'or, en l'air s'est envolé ;
Et au réveil, je fus tant consolé,
Qu'il me sembla que du plus haut des cieux
Dieu m'envoyoit ce propos gracieux.
Lors prins la plume ; & par écrit fut mis
Ce songe mien, que je vous ai transmis,
Vous suppliant, pour me mettre en grand heut,
Ne faire point le dieu d'amours menteur.

Je me permets de transcrire ici ces deux morceaux, parce qu'ils sont peu connus, & qu'ils me semblent dignes de l'être.)

La Fontaine, qui se croyoit amoureux, a voulu faire des *Élégies* tendres : elles sont au dessous de lui. Mais celle qu'il a faite sur la disgrâce de son protecteur, adressée aux nymphes de Vaux, est un chef-d'œuvre de Poésie, de sentiment, & d'Éloquence. M. Fouquet du fond de sa prison inspiroit à la Fontaine les vers les plus touchants, tandis qu'il n'inspiroit pas même la pitié à ses amis de cœur : leçon bien frapante pour les Grands, & bien glorieuse pour les Lettres.

Du reste, les plus beaux traits de cette *Élégie* de la Fontaine sont aussi bien exprimés dans la première du troisième livre des *Tristes*, & n'y sont pas aussi attendrissants. Pourquoi ? parce qu'Ovide parle pour lui ; & la Fontaine, pour un autre. C'est encore un des privilèges de l'amour, de pouvoir être humble & suppliant sans bassesse ; mais ce n'est qu'à lui qu'il appartient de flatter la main qui le frappe. On peut être enfant aux genoux de Corine, mais il faut être homme devant l'empereur. (*M. MARMONTEL.*)

Réflexions sur la Poésie élégiaque.

A ce discours intéressant sur l'*Élégie*, joignons-y plusieurs autres réflexions pour satisfaire complètement la curiosité du lecteur.

Le mot *Élégie* veut dire une *Plainte*. L'*Élégie* a commencé vraisemblablement par les plaintes ou lamentations usitées aux funérailles dans tous les temps & chez tous les peuples de la terre ; & c'est à son origine que se rapportent les deux vers de Despréaux, cités à la tête de cet article.

Ces plaintes ou lamentations auxquelles on ajustoit la flûte, s'appeloient, ainsi que l'*Élégie*, des *airs tristes & lugubres*. Il est naturel de présumer que ces plaintes furent d'abord sans ordre, sans liaison, sans étude : simples expressions de la douleur, qui ne laissoient pas de consoler les vivants en même temps qu'elles honoroient les morts. Comme elles étoient tendres & pathétiques, elles remuoient l'ame ; & par les mouvements qu'elles lui imprimoient, elles la tenoient tellement occupée, qu'il ne lui restoit plus d'attention pour l'objet même dont la perte l'affligeoit. De là vient que l'on fit un art de ces plaintes, & qu'elles furent bientôt aussi liées & aussi suivies que le permettoit l'occasion qui les faisoit naître, ou plus tôt le sujet à l'occasion duquel elles étoient composées.

Mais qui est-ce qui a donné à ces plaintes l'art & la forme qu'elles ont dans Mimnerme, & dans ceux qui l'ont suivi ? c'est ce qu'on ignore & qu'on ignoroit même du temps d'Horace, & ce qui nous intéresse encore moins aujourdhui. Il nous suffit de savoir que les grecs, dont les latins ont suivi l'exemple, se déterminèrent à composer leurs Poésies plaintives, leurs *Elégies*, en vers pentamètres & hexamètres entrelacés : de là cette sorte de vers a pris le nom d'*Élegiaques*

Ensuite les poètes, qui avoient employé cette mesure pour soupirer leurs peines, l'employèrent pour chanter leurs plaisirs : de là, par la bizarrerie de l'u-

ſage, il eſt arrivé que toute œuvre poétique écrite en vers pentamètres & hexamètres, quel qu'en fût le ſujet, gai ou triſte, s'eſt nommée *Élégie*; ce mot ayant changé ſa première acception, & ne ſignifiant plus qu'une pièce écrite en vers pentamètres & hexamètres.

Il ne faut donc pas confondre l'*Élégie* avec le vers *élégiaque*, ni par conſéquent les poètes *élégiaques* avec les poètes *élégiographes* : qu'on me permette cette expreſſion nouvelle, mais néceſſaire.

On employa d'abord les vers élégiaques dans les occaſions lugubres; enſuite Callinus & Mimnerme écrivirent l'hiſtoire de leur temps en ces mêmes vers. Les ſages s'en ſervirent pour publier leurs lois; Tirtée, pour chanter la valeur guerrière; Butas, pour expliquer les cérémonies de la religion; Callimaque, pour célébrer les louanges des dieux; Eratoſtène, pour traiter des queſtions de mathématiques. Mais tout Poème qui, employant le vers élégiaque, ne déplore point quelque malheur, ou ne peint ni la triſteſſe ni la joie des amants, n'eſt point une *Élegie*, dans le ſens qu'on a généralement adopté pour ce mot: par conſéquent les vers élégiaques des faſtes d'Ovide & de ſes amours, ne ſont point une *Élegie*.

Cependant il eſt certain qu'en grec & en latin le mélange des vers hexamètres & des vers pentamètres eſt tellement affecté à l'*Élégie* & lui eſt tellement propre, que les grammairiens n'approuveroient pas qu'on appelât *Élégie*, la plainte de Bion ſur Adonis mort, ni celle que nous avons de Moſchus ſur la mort de Bion, par la ſeule raiſon que l'une & l'autre ſont conçues en vers hexamètres.

Le temps nous a ravi toutes les *Élégies* des grecs proprement dites; il ne nous reſte du moins en entier, que celle qu'Euripide a inſérée dans ſon Andromaque (*Acte I. ſcène iij.*), comme nos poètes ont inſéré quelquefois des ſtances dans leurs Tragédies. Ce morceau eſt une véritable *Élégie* à tous égards, en tous ſens; & l'on n'en connoît point de plus belle.

Andromaque dans le temple de Thétis, baignant de ſes larmes la ſtatue de la déeſſe qu'elle tient embraſſée, fait, en vers élégiaques & en dialecte dorique, une plainte très-touchante ſur l'arrivée d'Hélène à Troye, ſur le ſac de Troye, ſur la mort d'Hector, ſur ſon propre eſclavage, & ſur la dureté d'Hermione. La pièce, qui ne contient que quatorze vers, comprend tout ce qu'une profonde & vive douleur peut raſſembler de plus affligeant dans l'eſprit d'une princeſſe malheureuſe; car la grande affliction nous rappelle ſous un ſeul point de vûe tous nos différents déplaiſirs.

« Oui, (dit cette malheureuſe princeſſe, en baignant de ſes larmes la ſtatue de Thétis, qu'elle tient embraſſée), » oui, c'eſt une furie & non une » épouſe que Pâris emmena dans Ilion en y amenant » Hélène; c'eſt pour elle que la Grèce arma mille » vaiſſeaux; c'eſt elle qui a perdu mon malheureux » & cher époux, dont un ennemi barbare a traîné le » corps pâle & défiguré autour de nos murailles. Et » moi, arrachée de mon palais, & conduite au rivage » avec les triſtes marques de la ſervitude; combien » ai-je verſé de larmes, en abandonnant une ville » encore fumante, & mon époux indignement laiſſé » ſur la pouſſière? Malheureuſe, hélas, que je ſuis! » d'être obligée de ſurvivre à tant de maux, & d'y » ſurvivre pour être l'eſclave d'Hermione, de la » cruelle Hermione qui me réduit à me conſumer en » pleurs, aux pieds de la déeſſe que j'implore & que » je tiens embraſſée. »

Euripide auroit pu exprimer les mêmes choſes en vers ïambes comme il le fait par-tout ailleurs; il auroit pu employer le vers hexamètre; mais il a préféré l'élégiaque, parce que l'élégiaque étoit le plus propre pour rendre les ſentiments douloureux.

Si nous n'y ſentons pas aujourdhui cette propriété, cela vient ſans doute de ce que la langue grèque n'eſt plus vivante, & de ce que nous ne ſavons pas la manière dont les grecs prononçoient leurs vers: cependant pour peu qu'on faſſe de réflexion ſur la forme de l'*Élégie* grèque, on reconnoitra aiſément combien le mélange des vers, la variété des pieds, la période commençant & finiſſant au gré du poète & à quelque meſure que ce ſoit, donnent de facilité à varier les vers, ſuivant les variations qui arrivent dans les grandes paſſions, & ſpécialement dans les ſentiments douloureux & dans les accents plaintifs qui en ſont l'expreſſion.

Je dis l'*Élégie grèque*, à la différence de l'*Élégie latine*; car les latins, en prenant des grecs les différentes formes de vers, les ont réduites à une ſorte de correction qui approche preſque de la ſtérilité & de la monotonie.

On ne peut s'empêcher, en faiſant ces réflexions ſur le mérite des *Élégies* grèques, de ne pas regretter particulièrement celles de Sapho, de Platon, de Mimnerme, de Simonide, de Philétas, de Callimaque, d'Herméſianax, & de quelques autres dont les outrages du temps nous ont privés.

Il ne nous reſte que deux ſeules pièces & quelques fragments de toutes les Poéſies de Sapho : la délicateſſe de ces précieux reſtes font regretter la perte des autres ouvrages de cette fille, que la beauté de ſon génie fit ſurnommer *la dixieme muſe*; mais il eſt aiſé de ſe perſuader, & par l'Hymne qu'elle adreſſe à Vénus, & par cette Ode admirable où elle exprime d'une manière ſi vive les fureurs de l'amour, combien ſes *Élégies* devoient être tendres, pathétiques, & paſſionnées.

Je penſe auſſi que celles de Platon, ſi bien nommé l'Homère des philoſophes, ſont dignes de nos regrets; j'en juge par le goût, les grâces, les beautés, le ſtyle enchanteur de ſes autres ouvrages, & mieux encore par les vers paſſionnés qu'il fit pour Agathon, & que M. de Fontenelle a traduits dans ſes dialogues.

Lorſqu'Agathis par un baiſer de flamme
Conſent à me payer des maux que j'ai ſentis;
Sur mes lèvres ſoudain je vois voler mon ame,
Qui veut paſſer ſur celles d'Agathis.

Mimnerme, dont Smyrne & Colophon ſe diſputèrent la naiſſance, déploya ſes talents ſupérieurs dans ce genre de Poéſie. Etant vieux & déja ſur le retour, il devint éperdûment amoureux d'une joueuſe de flûte appelée *Nanno*, & en éprouva les rigueurs. Ce fut pour fléchir cette maitreſſe inhumaine, qu'il compoſa des *Elégies* ſi tendres & ſi belles, qu'au rapport d'Athénée tout le monde ſe faiſoit un plaiſir de les chanter. Sa Poéſie a tant de douceur & d'harmonie, dans les fragments qui nous reſtent de lui, qu'il n'eſt pas ſurprenant qu'on lui ait donné le ſurnom de Ligyſtade, & qu'Agathocle en fit ſes délices. Sa réputation ſe répandit dans tout l'univers; & ce qui couronne ſon éloge, eſt qu'Horace le préfère à Callimaque.

Simonide, à qui l'île de Céos donna la naiſſance, dans la ſoixante-quinzième Olympiade, n'eut guère moins de ſuccès que Mimnerme dans le genre élégiaque. Le caractère de ſa muſe étoit ſi plaintif, que les larmes de Simonide paſsèrent en proverbe.

Philétas & Callimaque, car je ne les ſéparerai point, vécurent tous deux à la cour de Ptolémée Philadelphe, dont Philétas fut précepteur, & Callimaque bibliothécaire. Les anciens qui font mention de ces deux poètes, les joignent preſque toujours enſemble. Properce invoque à la fois leurs mânes; & quand il a commencé par les louanges de l'un, il finit ordinairement par les louanges de l'autre. Quintilien même, en parlant de l'*Élégie*, ne les a pas ſéparés. Philétas publia pluſieurs *Élégies* qui lui acquirent une grande réputation, & dont l'aimable Battis *ou* Bittis fut l'objet. Elles lui méritèrent une ſtatue de bronze, où il étoit repréſenté chantant, ſous un plane, cette Bittis qu'il avoit tendrement aimée.

Pour Callimaque, on le regardoit, au témoignage de Quintilien, comme le maître de l'*Élégie*. Catulle ſe fit un honneur de traduire ſon Poème ſur la chevelure de Bérénice, & de tranſporter quelquefois dans ſes propres écrits les penſées & les expreſſions du poète grec; & Properce, malgré ſes talents, n'ambitionnoit que le titre de *Callimaque romain*.

Herméſianax, contemporain d'Épicure, eſt le dernier poète grec dont le temps nous a ravi les *Élégies*. Il parut dans la foule des amants de la fameuſe Léontium, & c'eſt à cette célèbre courtiſane qu'il les avoit adreſſées.

La Poéſie fut ignorée, ou peut-être mépriſée des romains, juſqu'au temps que la Sicile paſſa ſous leur domination. Alors Livius-Andronicus, grec d'origine, ſut leur inſpirer, avec l'amour du Théâtre, quelque goût pour un art ſi noble; mais ce goût ne commença de ſe perfectionner qu'après que la Grèce aſſujettie leur eut donné des modèles. Bientôt ils tentèrent les mêmes routes; & leur émulation étant de plus en plus excitée, ils réuſſirent enfin à le diſputer, preſque en tous les genres, à ceux mêmes qu'ils imitoient.

Parmi les hommes de goût qui contribuèrent davantage aux progrès de leur Poéſie, on vit paroître ſucceſſivement Tibulle, Properce, & Ovide (car je laiſſe Gallus, Valgius, Paſſienus, dont le temps nous a envié les écrits); & ces trois poètes, malgré la différence de leur caractère, ont fait admirer leur talent pour le genre élégiaque: mais Tibulle & Properce ont ſingulièrement réuni tous les ſuffrages; on ne ſe laſſe point de les louer.

Tibulle a conçu & parfaitement exprimé le caractère de l'*Élégie*: ce déſordre ingénieux qui eſt ſi conforme à la nature, il a ſu le jeter dans ſes *Élégies*; on diroit qu'elles ſont uniquement le fruit du ſentiment. Rien de médité, rien de concerté, nul art, nulle étude en apparence. La nature ſeule de la paſſion eſt ce qu'il s'eſt propoſé d'imiter, & qu'il a imité, en en peignant les mouvements & les effets, par les images les plus vives & les plus naturelles. Il déſire, il craint; il blâme, il approuve; il loue, il condanne; il déteſte, il aime; il s'irrite, il s'appaiſe; il paſſe en un moment des prières aux menaces, des menaces aux ſupplications. Rien dans ſes *Élégies* qui puiſſe faire voir de la fiction, ni ces termes ambitieux qui forment une eſpèce de contraſte & ſuppoſent néceſſairement de l'affectation, ni ces alluſions ſavantes qui décréditent le poète, parce qu'elles font diſparoître la nature & qu'elles détruiſent la vraiſemblance. Dans Tibulle tout reſpire la vérité.

Il eſt tendre, naturel, délicat, paſſionné, noble ſans faſte, ſimple ſans baſſeſſe, élégant ſans artifice. Il ſent tout ce qu'il dit, & le dit toujours de la manière dont il faut le dire pour perſuader qu'il le ſent. Soit qu'il ſe repréſente dans un déſert inhabité, mais que la préſence de Sulpicie lui fait trouver aimable; ſoit qu'il ſe peigne accablé d'ennui, & réglant, comme s'il devoit expirer de ſa douleur, l'ordre & la pompe de ſes funérailles; il touche, il ſaiſit, il pénètre: & quelque choſe qu'il repréſente, il tranſporte ſon lecteur dans toutes les ſituations qu'il décrit.

Properce, exact, ingénieux, inſtruit, peut ſe parer avec raiſon du titre de *Callimaque romain*; il le mérite par le tour de ſes expreſſions, qu'il emprunte communément des grecs, & par leur cadence qu'il s'eſt propoſé d'imiter. Ses *Élégies* ſont l'ouvrage des grâces mêmes; & n'en pas ſentir les beautés, c'eſt ſe déclarer ennemi des muſes. Rien n'eſt au deſſus de ſon art, de ſon travail, de ſon ſavoir dans la Fable; peut-être quelquefois pourroit-on lui en faire un reproche, mais ſes images plaiſent preſque toujours. Cynthie eſt-elle légèrement aſſoupie? telle fut ou la fille de Minos, lorſqu'abandonnée par un amant perfide, elle s'endormit ſur le rivage; ou la fille de Céphée, quand, délivrée d'un monſtre affreux, elle fut contrainte de céder au ſommeil qui vint la ſurprendre. Cynthie verſe-t-elle des larmes? jamais cette femme ſuperbe qui fut transformée en rocher, Niobé, n'en répandit autant. Peint-il la ſimplicité des premiers âges?

ce sont des fleurs, des fruits, des raisins avec leurs pampres, qu'il offre à sa maitresse. Enfin tout ce qu'il exprime est conforme à la vérité, & l'harmonie de la versification y répand mille charmes.

Ovide est léger, agréable, abondant, plein d'esprit; il surprend, il étonne par son incomparable facilité. Il répand les fleurs à pleines mains; mais il ne sait peindre que les grotesques : il préfère les agréments, les traits, les saillies, au langage de la nature; il néglige le sentiment pour faire briller une pensée; il se montre toujours plus spirituel que plein d'une véritable passion; il s'égaie même lorsqu'il croit ne tracer que la peinture des sujets les plus sérieux. En vain il se représente exposé à périr par la tempête, dans le vaisseau qui le porte au lieu destiné pour son exil; il compte les flots qui se succèdent impétueusement les uns aux autres, & il a le sens froid de nommer le dixième pour le plus grand.

... *Qui venit hic fluctus supereminet omnes,*
Posterior nono est, undecimoque prior.

Avec ce style poétique, il ne m'intéresse point en sa faveur; je ne partage point ses dangers, parce que j'en apperçois toute la fiction. Quand il tenoit ce discours, il étoit déja parmi les Sarmates, ou du moins dans le port. En un mot, Ovide est plus fardé, moins naturel que Tibulle & que Properce; & quoique leur rival, il étoit déja beaucoup moins goûté, moins admiré au temps de Quintilien.

Mais pour ce qui concerne la prééminence de mérite entre Tibulle & Properce, je n'ai garde de la décider; c'est peut-être une affaire de tempérament. Ainsi, sans rappeler au lecteur, pour y parvenir, les grandes règles de la Poésie, ces règles primitives qui s'étendent à tous les genres, & dont l'observation est toujours indispensable, parce qu'elles ont leur fondement dans la nature; sans alléguer une autorité respectable que les partisans de Tibulle nomment en leur faveur; sans croire même qu'on puisse bien juger aujourd'hui de Tibulle & de Properce, en se donnant la peine de les comparer sur les mêmes sujets qu'ils ont traités l'un & l'autre, j'entends les vices, le luxe, l'avarice de leur siècle, & les plaintes qu'ils font de leurs maitresses (Tibulle, *liv. II*, *élég. iv.* Properce, *liv. III*, *élég. xij* &c.): je dis seulement, que les gens de Lettres resteront toujours partagés dans leurs opinions sur la préférence des deux poètes, & qu'on ne résoudra jamais ce problême de goût & de sentiment C'est pourquoi, loin de m'y arrêter davantage, je passe à la discussion un peu détaillée du caractère de l'*Élégie*, & je vais tâcher néanmoins de n'ennuyer personne.

Il n'est point de genre de Poésie qui n'ait son caractère particulier; & cette diversité, que les anciens observèrent si religieusement, est fondée sur la nature même des sujets imités par les poètes. Plus leurs imitations sont vraies, mieux ils ont rendu les caractères qu'ils avoient à exprimer. Chaque genre d'ouvrage a ses lois; & ces lois lui sont tellement propres, qu'elles ne peuvent être appliquées à un autre genre. Ainsi, l'Églogue ne quitte pas ses chalumeaux pour entonner la trompette, & l'*Élégie* n'emprunte point les sublimes accords de la lyre.

Ne croyons donc pas que, pour faire des *Élégies*, il suffise d'être passionné, & que l'amour seul en inspire de plus belles que l'étude jointe au talent sans l'amour. La passion toute seule ne produira jamais rien qui soit achevé : elle doit sans doute fournir les sentiments; mais c'est à l'art de les mettre en œuvre, & d'y ajouter les grâces de l'expression. Le caractère de l'*Élégie* n'admet point à la vérité la méthode géométrique, & la scrupuleuse exactitude représente mal les passions que peint l'*Élégie*; mais l'art lui devient nécessaire pour exprimer le désordre des passions, conformément à la nature, que les grands maîtres ont si bien connue.

C'est par là que Tibulle est admirable : s'il se plaint (*liv. I. élég.* 3.) d'une maladie qui le retient dans une terre étrangère, & l'empêche de suivre Messala; « il regrette bientôt le siècle d'or, » cet heureux siècle où les maux, qui depuis affli- » gèrent les hommes, étoient absolument ignorés. » Puis revenant à la maladie, « il en demande à » Jupiter la guérison. » Il décrit ensuite les champs élisées, où « Vénus elle-même doit le conduire, » si la parque tranche le fil de ses jours » : enfin sentant renaître l'espérance dans son cœur, « il se » flatte que les dieux, toujours propices aux » amants, lui accorderont de revoir Délie, que » son absence rend inconsolable. » Il semble que l'on penseroit, que l'on parleroit de cette manière, si l'on étoit dans la situation que le poète représente.

Rien n'est plus opposé au caractère de l'*Élégie* que l'affectation, parce qu'elle s'accorde mal avec la douleur, avec la joie, avec la tendresse, avec les grâces; elle n'est propre qu'à tout gâter. L'*Élégie* ne s'accommode point des pensées recherchées, ni dans le genre tendre & passionné de celles qui seroient seulement ingénieuses & brillantes; elles pourroient faire honneur au poète dans d'autres occasions, mais l'esprit n'est point à sa place où il ne faut que du sentiment. De plus, les pensées sont souvent fausses; & bien qu'il soit toujours indispensable de penser juste, le vrai du sentiment doit principalement régner dans l'*Élégie*.

Les pensées sublimes & les images pompeuses n'appartiennent pas non plus au caractère de l'*Élégie*; elles sont réservées à l'Ode ou à l'Épopée. Ce n'est pas sur le ton pompeux que Marcellus, oui Marcellus lui-même, fils d'Auguste par adoption, l'héritier de l'Empire & les délices des romains, est pleuré dans une des *Élégies* de Properce, quoiqu'il paroisse que les images pompeuses convenoient bien au héros dont il s'agissoit, ou du moins auroient été très excusables dans cette occasion : cepen-

dant Properce n'a pas osé se les permettre, il se contente de dire tout simplement : « Une mort prématurée nous a ravi Marcellus ; il ne lui a de » rien servi d'avoir Octavie pour mère, & de réu- » nir dans sa personne tant de vertus héroïques. » Rien ne garantit de la commune loi, ni la force, » ni la beauté, ni les richesses, ni les triomphes. » De quelque rang que vous soyez, il faudra qu'un » jour vous appaisiez le Cerbère, & que vous passiez » la barque de l'inexorable vieillard. » *Liv. III, élég.* 15.

Aussi quand ce même poète invoquoit les mânes de Philétas & de Callimaque, il ne leur demandoit pas où les Muses leur avoient inspiré des vers pompeux, mais en quel antre ils avoient trouvé l'un & l'autre la simplicité propre à l'*Élégie*.

Les images funèbres conviennent parfaitement au caractère de l'*Élégie* triste ; de là vient dans les anciens ce tour ingénieux, de ramener souvent l'idée de leur propre mort, & d'ordonner quelquefois la pompe de leurs funérailles, ou bien encore de finir leurs *Élégies* par des inscriptions sur les tombeaux. Tibulle a-t-il déclaré qu'il ne peut survivre à la perte de Néæra, qui lui avoit été promise, & qu'un rival lui avoit enlevée ? il règle à l'instant l'ordre de ses funérailles : « Il veut, quand il ne » sera plus qu'une ombre légère, que cette même » Néæra, les cheveux épars, pleure devant son » bucher ; mais il veut qu'elle soit accompagnée » de sa mère, & que toutes deux, également affli- » gées & vétues de robes noires, elles recueillent » ses cendres ; qu'elles les arrosent de vin & de lait ; » qu'elles les renferment dans un tombeau de mar- » bre, avec les plus riches parfums ; & que péné- » trées de douleur, elles versent des larmes sur ce » tombeau. Il veut enfin que l'inscription fasse » connoitre que c'est la perte de Néæra qui a causé » sa mort. » *Liv. III, élég.* 2.

Il est ordinaire de voir la grande douleur s'occuper de raisonnements faux, alors le délire de cette passion est du caractère essenciel de l'*Élégie*. « Plût » à Dieu (dit Tibulle) qu'on fût demeuré dans » les mœurs qui régnoient au temps de Saturne, » lorsqu'on ne connoissoit point encore l'art de voya- » ger, & que la terre n'étoit point partagée en » grands chemins ! » Comme si de là eût dépendu le départ de sa maitresse, qui avoit entrepris un grand voyage.

La douleur produit aussi des désirs & des espérances, qui sont un adoucissement à nos peines, & qui nous retracent une situation plus heureuse. De là viennent les digressions du même Tibulle sur des plans de vie imaginaires, si jamais son état venoit à changer. Par ces idées frivoles, entretenant une passion qui le remplit tour à tour d'espérances & de craintes, il nourrit la flamme qui le dévore & qui ne le laisse jamais sans inquiétude.

Voilà ce que l'on peut observer sur les *Élégies* tristes & passionnées.

Par rapport aux *Élégies* gracieuses, M. Marmontel a remarqué qu'elles doivent être ornées de tous les trésors de l'imagination, & je n'ai rien de plus à en dire.

Quant aux *Élégies* qui doivent représenter l'état d'un cœur au comble de ses vœux, & ne connoissant rien d'égal au bonheur dont il jouit, le ton peut être hardi, & les pensées exagérées. L'extrême joie n'est pas moins hyperbolique que l'extrême douleur, & souvent il arrive que les figures les plus audacieuses sont l'expression naturelle de ces transports. C'est encore alors que les images riantes répandent dans ce genre d'*Élégie* des grâces particulières.

Pour ce qui regarde les louanges que les poètes donnent à leurs maitresses dans les *Élégies* amoureuses, ou les éloges qu'ils font de leur beauté ; comme c'est le cœur qui dicte ces sortes de louanges, elles doivent en suivre le langage, & par conséquent être amenées simplement & naturellement. Voyez avec quelle naïveté, avec quel goût, avec quel coloris, Tibulle nous peint Sulpicie : » Les grâces, dit-il, président à toutes ses actions, » & sont toujours attachées à ses pas sans qu'elle » daigne s'en appercevoir. Elle plaît si elle arrange » ses cheveux avec art ; si elle les laisse flotter, » cet air négligé lui donne un nouvel éclat. Soit » qu'elle soit vétue de pourpre, ou qu'elle préfère » à la pourpre une autre couleur, elle enchante, » elle ravit tous les cœurs. Tel, dans l'Olympe, l'heu- » reux Vertumne prend mille formes différentes, & » plaît sous toutes également. » *Liv. IV, elég.* 2.

En un mot, de quelque genre qu'on suppose l'*Élégie*, elle doit toujours suivre le langage de la passion & de la nature ; elle doit s'exprimer avec une vérité, une force, une douceur, une noblesse, & un sentiment proportionné au sujet qu'elle traite. Il y faut le choix des pensées & des expressions propres ; car ce choix est toujours ce qu'il y a de plus important & de plus essenciel. Ces réflexions doivent naître du fond même de la pensée, & paroître un sentiment plus tôt qu'une réflexion : il faut aussi que l'harmonie du vers la soutienne. Enfin, il faut qu'il y ait une liaison sécrète entre toutes ses parties, & que le plan soit distribué avec tant d'ordre & de goût, qu'elles se fortifient les unes les autres, & augmentent insensiblement l'intérêt ; comme ces côteaux qui s'élèvent peu à peu, & qui semblent terminés dans un espace éloigné par des montagnes qui touchent aux cieux.

Ce n'est pas d'après ces règles que la plupart des modernes ont composé leurs *Élégies* ; ils paroissent n'avoir pas connu son caractère. Ils ont donné à leurs productions le titre d'*Élégie*, en se contentant d'y donner une certaine forme : comme si cette forme suffisoit toute seule pour caractériser un Poème, sans la matière qui lui est propre ; ou que ce fût la nature des vers, & non pas celle de l'imitation, qui distinguât les poètes.

Les uns, pour briller, se sont jetés dans les écarts de l'imagination, dans des ornements frivoles, dans

des pensées recherchées, dans des images pompeuses, ou dans des traits d'esprit quand il s'agissoit de peindre le sentiment. Les autres ont imaginé de plaire, & d'émouvoir par des louanges de leurs maitresses, qui ne sont que des flatteries extravagantes; par des gémissements, dont la feinte saute aux yeux; par des douleurs étudiées, & par des désespoirs de sang froid. C'est à ces derniers poètes que s'adressent les vers suivants de Despréaux:

Je hais ces vains auteurs, dont la Muse forcée
M'entretient de ses feux, toujours froide & glacée;
Qui s'affligent par art, & foux de sens rassis,
S'érigent, pour rimer, en amoureux transis:
Leurs transports les plus doux ne sont que phrases vaines;
Ils ne savent jamais que se charger de chaînes,
Que bénir leur martyre, adorer leur prison,
Et faire quereller le sens & la raison.
Ce n'étoit pas jadis sur ce ton ridicule
Qu'Amour dictoit les vers que soupiroit Tibulle.

Art. poét. chant. II. v. 45.

Aussi les anglois, dégoûtés des fadeurs de l'*Élégie* plaintive & amoureuse, ont pris le parti de consacrer quelquefois ce Poème à l'éloge de l'esprit, de la valeur, & des talents; on en verra des exemples dans Waller. Je ne déciderai point s'ils ont eu tort ou raison; cet examen me meneroit trop loin.

Je finis par une récapitulation. L'*Élégie* doit son origine aux plaintes usitées de tout temps dans les funérailles. Après avoir long temps gémi sur un cercueil, elle pleura les disgrâces de l'amour; ce passage fut naturel. Les plaintes continuelles des amants sont une espèce de mort; & pour parler leur langage, ils vivent uniquement dans l'objet de leur passion. Soit qu'ils louent les plaisirs de la vie champêtre, soit qu'ils déplorent les maux que la guerre entraîne après elle, ce n'est pas par rapport à eux qu'ils louent ces plaisirs & qu'ils déplorent ces maux, c'est par rapport à leurs maitresses: « Ah, pourvu seulement que j'eusse le bon» heur d'être auprès de vous! »... dit Tibulle à Délie.

Ainsi, l'*Élégie*, destinée dans sa première institution aux gémissements & aux larmes, ne s'occupa que de ses infortunes; elle n'exprima d'autres sentiments, elle ne parla d'autre langage que celui de la douleur: négligée comme il sied aux personnes affligées, elle chercha moins à plaire qu'à toucher; elle voulut exciter la pitié, & non pas l'admiration. Elle retint ce même caractère dans les plaintes des amants, & jusques dans leurs chants de triomphe elle se souvint de sa première origine.

Enfin, dans toutes ses vicissitudes, ses pensées furent toujours vives & naturelles; ses sentiments, tendres & délicats; ses expressions, simples & faciles; & toujours elle conserva cette marche inégale dont Ovide lui fait un si grand mérite, & qui, pour le dire en passant, donne à la Poésie élégiaque des anciens tant d'avantage sur la nôtre.

Cependant je m'apperçois qu'en traitant ce sujet, qui a été si bien approfondi dans plusieurs ouvrages, & en particulier dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions, je me suis peut-être trop étendu, entraîné par la matière même & par les charmes de Tibulle & de Properce. Mais le genre élégiaque a mille attraits, parce qu'il émeut nos passions, parce qu'il est l'imitation des objets qui nous intéressent, parce qu'il nous fait entendre des hommes touchés, & qui nous rendent très-sensibles à leurs peines comme à leurs plaisirs, en nous en entretenant eux-mêmes.

Nous aimons beaucoup à être émus (*Voyez* ÉMOTION); nous ne pouvons entendre les hommes déplorer leurs infortunes sans en être affligés, sans chercher ensuite à en parler aux autres, sans profiter de la première occasion qui s'offre de décharger notre cœur, si je puis parler ainsi, d'un poids qui l'accable.

Voilà pourquoi de tous les Poèmes, comme l'a dit avant moi M. l'abbé Souchai, il n'en est point après le dramatique qui soit plus attrayant que l'*Élégie*. Aussi a-t on vu dans tous les temps des génies du premier ordre faire leurs délices de ce genre de Poésie. Indépendamment de ceux que nous avons cités, *élégiographes* de profession, les Euripide & les Sophocle ne crurent point, en s'y appliquant, déshonorer les lauriers qu'ils avoient cueillis sur la scène.

Plusieurs poètes modernes se sont aussi consacrés à l'*Élégie*: heureux, s'ils n'avoient pas substitué d'ordinaire, le faux au vrai, le pompeux au simple, & le langage de l'esprit à celui de la nature! Quoi qu'il en soit, ce genre de Poésie a des beautés sans nombre; & c'est ce qui m'a fait espérer d'obtenir quelque indulgence, quand j'ai cru pouvoir les détailler ici d'après les grands maîtres de l'art. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

* ÉLÈVE, DISCIPLE, ÉCOLIER. *Synonymes.*

Ces trois mots s'appliquent en général à celui qui prend des leçons de quelqu'un: voici les nuances qui les distinguent.

Un *Élève* est celui qui prend des leçons de la bouche même du maître. Un *Disciple* est celui qui en prend des leçons en lisant ses ouvrages, ou qui s'attache à ses sentiments. *Écolier* ne se dit, lorsqu'il est seul, que des enfants qui étudient dans des collèges: il se dit aussi de ceux qui étudient sous un maître un art qui n'est pas mis au nombre des arts libéraux, comme la Danse, l'Escrime, &c; mais alors il doit être joint à quelque autre mot qui désigne l'art ou le maître.

Un maître d'armes a des *Écoliers;* un peintre a des *Élèves;* Newton & Descartes ont eu des *Disciples*, même après leur mort.

Élève est du style noble; *Disciple* l'est moins, surtout en Poésie; *Écolier* ne l'est jamais. (*M.* D'ALEMBERT.)

(¶ Le terme d'*Écolier* suppose, que l'on reçoit des

leçons réglées ou que l'on a besoin d'en recevoir, simplement pour apprendre ce que l'on ne sait pas: ainsi, tous ceux qui ont des maîtres, pour en recevoir des leçons suivies sur quelque objet, sont *Écoliers;* l'age n'y fait rien. Le terme d'*Élève* suppose que l'on reçoit ou que l'on a reçu des instructions plus détaillées, pour pouvoir exercer ensuite la même profession, soit en la pratiquant soit en l'enseignant: ainsi, les maîtres de Danse, d'Escrime, d'Équitation, &c. ont des *Écoliers*, à qui ils enseignent de leur art ce qui est jugé convenable à une belle éducation; mais ceux qu'ils forment pour devenir maîtres comme eux, sont leurs *Élèves*. Le terme de *Disciple* ne suppose qu'une adhésion aux sentiments du maître, sans rien indiquer de la manière dont on en a pris connoissance.

On enseigne des *Écoliers*, on forme des *Élèves*, on se fait des *Disciples*.

L'état d'*Écolier* est momentané; celui d'*Élève* est permanent; celui de *Disciple* peut changer. On n'est plus *Écolier*, quand on sait ce que l'on vouloit apprendre, ou même quand on ne fait plus profession de l'étudier. On est *Élève*, non seulement tandis que l'on est dirigé par des leçons expresses pour un état qui en est la fin, mais même après que l'institution est consommée: ainsi, les jeunes gentils-hommes que l'on instruit à l'école royale militaire, sont des *Élèves* pour l'état militaire, & parvinssent-ils au grade de maréchal de France, ils seront toujours *Élèves* de cette école. On n'est *Disciple* que par adhésion aux sentiments d'autrui; on cesse de l'être, en renonçant à ces sentiments: ainsi, S. Paul, après avoir été un *Disciple* très-zélé de la synagogue, l'abandonna & devint un *Disciple* encore plus zélé de J. C.

Des hommes d'esprit, distingués par leur Éloquence, se sont donnés pour de sublimes philosophes; par des peintures lascives & pleines d'art, ils ont allumé le feu des passions; pour les flater, ils en ont déguisé les dangers; pour les diviniser en quelque sorte, ils en ont montré l'origine dans la nature, sans en indiquer l'intention, qui les assujettit à des lois pour le bien commun; ils ont ridiculisé la Religion, qui prétend les régler: & quoiqu'ils en parlassent en *Écoliers* peu instruits, l'assûrance de leur ton a persuadé les jeunes gens dont ils avoient séduit le cœur; ils ont fait des *Disciples* enthousiasmés, qui ne connoissent plus la Religion que sous le nom de Fanatisme, & qui ne regardent plus ceux qui la respectent ou qui la défendent que comme des hypocrites ou des imbéciles. Le comble de ce fanatisme philosophique, (car il y a fanatisme partout où il y a chaleur, préoccupation, aveuglement, injustice); ce seroit qu'ils eussent fait des *Élèves* qui osassent leur succéder. (*M. Beauzée.*)

(N.) ÉLIDER, v. a. Retrancher dans la prononciation, & quelquefois dans l'écriture, une lettre nécessaire à l'intégrité du mot; par exemple *l'ame*, *l'honneur*, *d'écriture*, *d'humilité*, *qu'il*, au lieu de *la ame*, *le honneur*, *de écriture*, *de humilité*, *que il*. (*Voyez* Élision.) Nous *élidons* souvent sans nous en douter au milieu des mots; comme quand nous prononçons *ferrement*, *pureté*, *caleçon*, de même que s'ils étoient écrit *ferment*, *pûrté*, *calçon*. (*M. Beauzée.*)

ÉLISION, s. f. *Belles-Lettres*. Dans la Prosodie latine, figure par laquelle la consonne *m* & toutes les voyelles & diphthongues qui se trouvent à la fin d'un mot, se retranchent lorsque le mot suivant commence par une voyelle ou diphthongue, comme dans ce vers:

Quod nisi & assiduis terram insectabere rastris,

qu'on scande de la sorte;

Quod nis' & | assidu- | is ter- | r'insec- | tabere | rastris.

Quelquefois l'*Élision* se fait de la fin d'un vers au commencement de l'autre, comme dans ceux-ci:

Quem non incusavi amens hominumque deorumque,
Aut quid in eversâ vidi crudelius urbe,

qu'on scande ainsi:

Quem non | incu- | sav'a- | mens homi- | numque de- | orum
Qu'aut quid in | ever- | sâ, &c.

On doit éviter les *Élisions* dures, & elles le sont ordinairement au premier & au sixième pied.

Quelques-uns prétendent que l'*Élision* est une licence poétique; & d'autres, qu'elle est absolument nécessaire pour l'harmonie.

Les anciens latins retranchoient aussi l'*s* qui précédoit une consonne, comme dans ce vers d'Ennius:

Cur volito vivu' (pour *vivus*) *per ora virûm.*

L'*s* & l'*m* leur paroissoient dures & rudes dans la prononciation, aussi les retranchèrent-ils quand leur Poésie commença à se polir. La même raison a déterminé les françois à ne pas faire sentir leur *e* féminin, ou, pour mieux dire, muet, devant les mots qui commencent par une voyelle, afin d'éviter les hiatus. *Voyez* Hiatus & Baillement. (*L'abbé Mallet.*)

Dans notre Poésie françoise nous n'avons d'autre *Élision* que celle de l'*e* muet devant une voyelle, tout autre concours de deux voyelles y est interdit; règle qui peut paroître assez bizarre, pour deux raisons: la première, parce qu'il y a une grande quantité de mots au milieu desquels il y a concours de deux voyelles, & qu'il faudroit donc aussi par la même raison interdire ces mots à la Poésie, puisqu'on ne sauroit les couper en deux: la seconde, c'est que le concours de deux voyelles est permis dans notre Poésie, quand la seconde est précédée d'une *h* aspirée, comme dans *ce héros*, *la hauteur*; c'est à dire que l'*hiatus* n'est permis que dans le cas où il est le plus rude à l'oreille. On peut remarquer aussi que l'*hiatus* est permis lorsque l'*e* muet est précédé d'une voyelle, comme dans *im-*

molée à mes yeux ; & que pour lors la voyelle qui précède l'*e* muet est plus marquée. *Immolé à mes yeux* n'est pas permis en Poésie, & cependant est moins rude que l'autre: nouvelle bizarrerie.

Nous ignorons si dans la Prose latine l'*Élision* des voyelles avoit lieu ; il y a apparence néanmoins qu'on prononçoit la Prose comme la Poésie, & il est vraisemblable que les voyelles qui formoient l'*Élision* en Poésie, n'étoient point prononcées, ou l'étoient très-peu; autrement, la mesure & l'harmonie du vers en auroit souffert sensiblement. Mais pour décider cette question, il faudroit être au fait de la prononciation des anciens ; matière totalement ignorée.

Dans notre Prose les *hiatus* ne sont point défendus: il est vrai qu'une oreille délicate seroit choquée, s'ils étoient en trop grand nombre ; mais il seroit peut-être encore plus ridicule de vouloir les éviter tout à fait : ce seroit souvent le moyen d'énerver le style, de lui faire perdre sa vivacité, sa précision, & sa facilité. Avec un peu d'oreille de la part de l'écrivain, les *hiatus* ne seront ni fréquents ni choquants dans la Prose.

On assure que M. Leibnitz composa un jour une longue pièce de vers latins, sans se permettre une seule *Élision ;* cette puérilité étoit indigne d'un si grand homme, & de son siècle. Cela étoit bon du temps de Charles-le-Chauve ou de Louis-le-Jeune, lorsqu'on faisoit des vers léonins, des vers latins rimés, des pièces de vers dont tous les mots commençoient par la même lettre, & autres sottises semblables. Faire des vers latins sans *Élision*, c'est comme si on vouloit faire des vers françois sans se permettre d'*e* muet devant une voyelle. M. Leibnitz auroit eu plus d'honneur & de peine à faire les vers bons, supposé qu'un moderne puisse faire de bons vers latins. (*M.* D'*Alembert.*)

ELLE, *Gram.* Pronom relatif féminin, sur lequel il ne sera pas inutile de dire un mot en faveur des étrangers qui étudient notre langue.

Il est certain, comme l'a remarqué le P. Bouhours, que *Elle* au nominatif ne convient pas moins à la chose qu'à la personne ; & que l'on dit également bien d'une maison & d'une femme, Elle *est agréable :* mais dans les cas obliques, *Elle* ne convient pas à la chose comme à la personne, & on ne diroit pas en parlant d'un homme à qui la Philosophie plairoit extrêmement, *Il s'attache fort à* elle, *Il est charmé d'*elle ; il faut dire, pour bien parler, *Il s'y attache fort*, *il en est charmé.* On ne diroit pas aussi en parlant d'une victoire, *J'ai fait un discours sur* elle ; on diroit bien néanmoins, *Une action de cette importance traîne de grands avantages après* elle.

Quoiqu'il n'y ait proprement que l'usage qui puisse nous instruire à fond là-dessus, & qu'il soit difficile de rendre raison pourquoi l'un se dit plus tôt que l'autre, on peut cependant marquer quelques occasions, où *Elle* se met fort bien dans les cas obliques. Par exemple :

1°. Quand la chose se prend pour une personne ; *si la vertu paroissoit à nos yeux avec toutes ses grâces, nous serions tous charmés d'*elle. 2°. Quand le mot *Elle* est entrelacé dans la période & ne finit point le discours : ainsi, je pourrois dire alors, en parlant de la Philosophie, *de toutes les Sciences c'est la plus utile ; c'est* d'elle *que les hommes ont appris à vivre ; c'est à* elle *qu'ils doivent leurs plus belles connoissances.* 3°. Le pronom *Elle* peut finir le discours, quand la phrase qu'on emploie a rapport aux personnes. *Il ne faut pas s'étonner*, dit M. de la Rochefoucault en parlant de l'amour propre, *s'il se joint quelquefois à la plus rude austérité, & s'il entre si hardiment en société avec* elle. Le même écrivain a pu dire selon ce principe : *la Philosophie triomphe aisément des maux passés, & de ceux qui ne sont pas près d'arriver ; mais les maux présents triomplent d'*elle. Bouhours, *Remarques sur la langue françoise.* (*Le Chevalier* de *Jaucourt.*)

* ELLIPSE, s. f. *terme de Grammaire.* C'est une figure de construction, ainsi appelée du grec ἔλλειψις, *manquement*, *omission :* on parle par *Ellipse*, lorsque l'on retranche des mots qui seroient nécessaires pour rendre la construction pleine. Ce retranchement est en usage dans la construction usuelle de toutes les langues ; il abrège le discours, & le rend plus vif & plus soutenu ; mais il doit être autorisé par l'usage ; ce qui arrive quand le retranchement n'apporte ni équivoque ni obscurité dans le discours, & qu'il ne donne pas à l'esprit la peine de deviner ce qu'on veut dire, & ne l'expose pas à se méprendre. Dans une phrase elliptique, les mots exprimés doivent réveiller l'idée de ceux qui sont sousentendus, afin que l'esprit puisse par analogie faire la construction de toute la phrase, & appercevoir les divers rapports que les mots ont entre eux : par exemple, lorsque nous lisons qu'un romain demandoit à un autre, Où allez-vous ? & que celui-ci répondoit *Ad Castoris*, la terminaison de *Castoris* fait voir que ce génitif ne sauroit être le complément de la préposition *ad* ; qu'ainsi, il y a quelque mot de sousentendu : les circonstances font connoître que ce mot est *ædem*, & que par conséquent la construction pleine est *eo ad ædem Castoris*, je vais au temple de Castor.

L'*Ellipse* fait bien voir la vérité de ce que nous avons dit de la pensée *au mot* Déclinaison *& au mot* Construction. La pensée n'a qu'un instant, c'est un point de vûe de l'esprit ; mais il faut des mots pour la faire passer dans l'esprit des autres : or on retranche souvent ceux qui peuvent être aisément suppléés, & c'est l'*Ellipse. Voyez* Elliptique. (*M.* du *Marsais.*)

(¶ L'*Ellipse* est proprement une figure de Syntaxe, par laquelle on supprime quelques mots, nécessaires à la plénitude de la phrase, mais assez indiqués par ceux qui sont énoncés pour ne laisser aucune incertitude.

On

On peut donc toujours reconnoître, à quelque marque infaillible, ce qu'il peut y avoir de supprimé dans la phrase, & ce qu'il convient de suppléer pour en rétablir l'intégrité. *Voyez* dans cet ouvrage les articles particuliers de chacun des cas, de chaque mode, & spécialement l'article SUPPLÉMENT : il vous restera peu de chose à désirer pour ce qui concerne l'*Ellipse*, & la manière d'en remplir les vides ; chose absolument nécessaire à l'intelligence de toutes les langues. Mais parcourons ici quelques exemples relatifs à notre françois.

1°. Les Articles sont destinés à modifier l'étendue des noms appellatifs, en y ajoutant l'idée accessoire des individus, que ces noms ne désignent point par eux-mêmes. Toutes les fois donc que l'on rencontre un Article sans nom appellatif, il faut en suppléer un, & en prendre l'idée dans les circonstances exprimées : quiconque entend la langue, tient compte de ce supplément, sans même y faire une attention expresse.

Si ces livres sont bons, je LES *lirai volontiers ;* c. à. d. *je lirai volontiers* LES dits livres. *Voyez* LE, LA, LES.

QUELQUE *élevés que vous soyez, songez toujours à l'égalité primitive ;* c. à. d. Si la chose est de manière *que vous soyez élevés* à QUELQUE degré même le plus éminent, *songez toujours à l'égalité primitive. Voyez* SUBJONCTIF.

2°. Le mode subjonctif appartient toujours à une proposition incidente & subordonnée à une autre proposition principale. Toutes les fois donc que l'on rencontre une proposition où il n'y a qu'un verbe au subjonctif, il faut suppléer tout ce qui peut manquer pour former la proposition principale & pour lier les deux ensemble : on vient d'en voir la manière dans l'exemple précédent, & on va la voir encore dans les deux suivants.

FASSE *le Ciel que nous ayons bientôt la paix !* c'est à dire, Je désire ardemment que *le Ciel* FASSE de manière *que nous ayons bientôt la paix*. Proposition optative. *Voyez* OPTATIF.

DUSSIEZ-*vous périr, soyez ferme dans vos devoirs;* c'est à dire, Quand la chose seroit de manière que *vous dussiez périr, soyez ferme dans vos devoirs.* Proposition hypothétique. *Voyez* HYPOTHÉTIQUE.

3°. Dans les propositions interrogatives, il y a presque toujours *Ellipse* de l'interrogation ; mais d'ordinaire le supplément est indiqué par l'inversion du sujet pronominal, & quelquefois par un mot conjonctif à la tête, lequel suppose toujours un antécédent.

Comprenez-vous ma pensée ? c'est à dire, Dites-moi si *vous comprenez ma pensée ?*

Cette objection est-elle fondée ? c'est à dire, Sur *cette objection* dites-moi si *elle est fondée ?*

Où allez-vous ? c'est à dire, Dites-moi le lieu *où vous allez ? Voyez* INTERROGATIF.

4°. Il est assez ordinaire que, dans les réponses à des propositions interrogatives, il y ait *Ellipse* de tout ce qui est déja énoncé dans l'interrogation, & qu'on n'y exprime que ce qui étoit douteux dans la question.

Comprenez-vous ma pensée ? ℟. *Très-bien* ; c'est à dire, Je comprens *très-bien* votre pensée.

Cette objection est-elle fondée ? ℟. *Sur un principe solide ;* c'est à dire, Cette objection est fondée *sur un principe solide.*

Où allez-vous ? ℟. *En Italie ;* c'est à dire, Je vas en *Italie.*

5°. Toute préposition doit être suivie d'un complément ; & s'il se trouve de suite plusieurs prépositions, c'est que l'*Ellipse* a fait disparoître les compléments des premières : mais le sens total de l'ensemble les fait aisément suppléer.

DE PAR *le roi ;* c'est à dire, DE l'ordre donné PAR *le roi.*

SOUS DE *belles apparences ;* c'est à dire, SOUS le voile DE *belles apparences.*

DÈS *que le soleil paroît;* c'est à dire, DÈS le moment *que le soleil paroît. Voyez* PRÉPOSITION.

Plusieurs grammairiens pensent que notre langue n'admet guère d'*Ellipses*. Le détail que l'on vient d'indiquer prouve le contraire. L'activité impétueuse de l'esprit, qui n'aime rien de ce qui donne des entraves à son intelligence & qui tend à son but avec rapidité, a rendu partout l'*Ellipse* nécessaire : point de langues sans *Ellipses*, & même sans de fréquentes *Ellipses*. Mais l'inattention a souvent fait méconnoître cette figure dans des phrases que l'on connoissoit pourtant comme figurées. Au lieu de remonter aux principes généraux, on a imaginé, à la place de l'*Ellipse* qui pouvoit tout expliquer, beaucoup de prétendues figures différentes, qui ne servent qu'à surcharger la nomenclature grammaticale: tels sont le *Zeugme* avec toutes ses espèces, la *Synthèse*, l'*Anacoluthe*, l'*Énallage*, l'*Antiptose. Voyez* ces mots. Tel est aussi ce que *M. du Marsais* nomme *Imitation.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ELLIPTIQUE, adj. Caractérisé par l'Ellipse. *Tour elliptique. Phrase elliptique.*

Dans une phrase *elliptique*, les mots exprimés doivent réveiller l'idée de ceux qui sont sousentendus; de manière que l'esprit, appercevant toute la plénitude grammaticale, en saisisse aisément la construction naturelle & le sens précis qu'elle présente.

» La langue latine, dit *M. du Marsais*, est
» presque toute *elliptique*, c'est à dire que les latins
» faisoient un fréquent usage de l'Ellipse; car comme
» on connoissoit le rapport des mots par les termi-
» naisons, la terminaison d'un mot réveilloit aisé-
» ment dans l'esprit le mot sousentendu, qui étoit la
» seule cause de la terminaison du mot exprimé
» dans la phrase *elliptique* : au contraire notre lan-
» gue ne fait pas un usage aussi fréquent de l'El-
» lipse, parce que nos mots ne changent point de
» terminaison ; nous ne pouvons en connoître le
» rapport que par leur place ou position, relative-
» ment au verbe qu'ils précèdent ou qu'ils suivent,

» ou bien par les prépoſitions dont ils ſont le com-
» plément. »

Il eſt certain que les variations des Cas, dans les langues qui les admettent, ſont très-favorables à l'Ellipſe, & qu'à cet égard le grec & le latin ſont bien plus *elliptiques* que notre françois, que l'eſpagnol, ou l'italien. Mais comme toutes les Ellipſes ne tiennent pas à cette différence des Cas, notre langue, comme on l'a vu dans l'article précédent, ne laiſſe pas d'être encore fort *elliptique* : outre les cauſes d'Ellipſes que vient d'aſſigner le grammairien philoſophe, on en a vu d'autres à l'*art.* Ellipse ; & il en exiſte d'autres encore. Par exemple, tout adjectif ſuppoſe un nom appellatif, & cela ſuffit pour en autoriſer ſouvent la ſuppreſſion; *les plus* savants *ne ſont pas toujours les plus* sages, c'eſt à dire, *Les hommes les plus ſavants, les hommes les plus ſages :* outre ſon complément, toute prépoſition ſuppoſe un antécédent (*Voyez* Préposition) ; de là viennent les adreſſes *elliptiques* de nos lettres, *à M. N. à Paris*, c'eſt à dire, Cette lettre doit être portée à *M. N.* qui demeure *à Paris ;* la Prépoſition avec ſon complément fait alors le même effet qu'un Cas adverbial, par exemple, le Datif latin. Nous retrouvons par là, ou peu s'en faut, les mêmes moyens d'Ellipſe que le latin ou le grec. (*M.* Beauzée.)

(N.)ÉLOCUTION, ſ. f. *Grammaire.* Diſpoſition artificielle de la Diction, ménagée avec goût pour donner à l'Oraiſon de l'énergie, de la nobleſſe, & de l'agrément.

Si l'on prend l'Oraiſon pour ce qu'elle eſt en effet, je veux dire pour une image ſenſible de la penſée ; on peut dire que c'eſt la Syntaxe qui en trace le deſſin, que c'eſt la Diction qui en apprête les couleurs, & l'*Élocution* les diſtribue avec l'entente convenable.

De là vient l'affinité qu'il y a entre *Diction* & *Élocution*, qui fait ſouvent prendre ces deux termes l'un pour l'autre comme de parfaits ſynonymes; mais il ne le ſont pas. L'*Élocution* eſt à la *Diction*, ce que le coloris eſt à la couleur. La *Diction* ſert à rendre ſenſibles les parties que l'Analyſe diſtingue dans la penſée ; comme la couleur rend ſenſibles à la vûe les parties différentes des corps : & l'*Élocution* ménage les parties de la *Diction* ſelon les points de vûe qui doivent éclairer l'eſprit ou toucher le cœur ; comme le coloris ménage la diſtribution des couleurs, relativement aux nuances que répand ſur les corps la diverſité de leurs poſitions à l'égard de la lumière. Le coloris emploie les couleurs, & n'eſt que de la couleur; l'*Élocution* emploie la *Diction*, & n'eſt jamais que la *Diction*: mais il y a de part & d'autre la même différence, celle de la matière & de la forme.

C'eſt donc à l'*Élocution* à décider les traits caractériſtiques & les nuances locales que doit prendre la *Diction*, pour rendre avec plus d'ame & de vérité la figure individuelle de chaque penſée & les effets néceſſaires du clair-obſcur dans la diſtribution générale du tableau entier, qui eſt le Diſcours.

Il y a pour cela des *Figures d'Élocution*, qui dépendent tellement du choix & de la diſpoſition des mots dont on ſe ſert, que la figure diſparoît dès qu'on change les termes ou qu'on en dérange l'ordonnance, quoiqu'on ne touche pas au fonds de la penſée. Les unes ſe font par union, c'eſt le *Polyſyndéton* & l'*Adjonction ;* les autres, par déſunion, ſavoir l'*Aſyndéton* & la *Disjonction ;* d'autres enfin, par *Répétition. Voyez* ces mots. (*M.* Beauzée.)

ÉLOCUTION, ſ. f. *Belles-Lettres.* Ce mot, qui vient du latin *eloqui*, parler, ſignifie proprement & à la rigueur *le caractère du diſcours ;* & en ce ſens il ne s'emploie guère qu'en parlant de la converſation, les mots *Style* & *Diction* étant conſacrés aux ouvrages ou aux diſcours oratoires. On dit d'un homme qui parle bien, qu'il a une belle *Élocution ;* & d'un écrivain ou d'un orateur, que ſa *Diction* eſt correcte, que ſon *Style* eſt élégant, &c. *Voyez* Style. *Voyez auſſi* Affectation.

Élocution, dans un ſens moins vulgaire, ſignifie cette partie de la Rhétorique qui traite de la Diction & du Style de l'orateur; les deux autres ſont l'*invention* & la *diſpoſition. Voyez ces deux mots. Voyez auſſi* Orateur, Discours.

J'ai dit que l'*Élocution* avoit pour objet la *Diction* & le *Style* de l'orateur; car il ne faut pas croire que ces deux mots ſoient ſynonymes: le dernier a une acception beaucoup plus étendue que le premier. *Diction* ne ſe dit proprement que des qualités générales & grammaticales du diſcours, & ces qualités ſont au nombre de deux, la *Correction* & la *Clarté.* Elles ſont indiſpenſables dans quelque ouvrage que ce puiſſe être, ſoit d'Éloquence, ſoit de tout autre genre ; l'étude de la langue & l'habitude d'écrire les donnent preſque infailliblement, quand on cherche de bonne foi à les acquérir. *Style* au contraire ſe dit des qualités du diſcours, plus particulières, plus difficiles, & plus rares, qui marquent le génie & le talent de celui qui écrit ou qui parle : telles ſont la propriété des termes, l'élégance, la facilité, la préciſion, l'élévation, la nobleſſe, l'harmonie, la convenance avec le ſujet, &c. Nous n'ignorons pas néanmoins que les mots *Style* & *Diction* ſe prennent ſouvent l'un pour l'autre, ſurtout par les auteurs qui ne s'expriment pas ſur ce ſujet avec une exactitude rigoureuſe ; mais la diſtinction que nous venons d'établir ; ne nous paroît pas moins réelle. On parlera plus au long *au mot* Style, des différentes qualités que le Style doit avoir en général, & pour toutes ſortes de ſujets: nous nous bornerons ici à ce qui regarde l'orateur. Pour fixer nos idées ſur cet objet, il faut auparavant établir quelques principes.

Qu'eſt-ce qu'être éloquent ? Si on ſe borne à la force du terme, ce n'eſt autre choſe que *bien parler ;* mais l'uſage a donné à ce mot dans nos idées un

ſens plus noble & plus étendu. Etre éloquent, comme je l'ai dit ailleurs, c'eſt faire paſſer avec rapidité & imprimer avec force, dans l'ame des autres, le ſentiment profond dont on eſt pénétré. Cette définition paroît d'autant plus juſte, qu'elle s'applique à l'Éloquence même du ſilence & à celle du geſte. On pourroit définir autrement l'Éloquence, *le talent d'émouvoir;* mais la première définition eſt encore plus générale, en ce qu'elle s'applique même à l'Éloquence tranquille qui n'emeut pas, & qui ſe borne à convaincre. La perſuaſion intime de la vérité qu'on veut prouver, eſt alors le ſentiment profond dont on eſt rempli, & qu'on fait paſſer dans l'ame de l'auditeur. Il faut cependant avouer, ſelon l'idée la plus généralement reçue, que celui qui ſe borne à prouver & qui laiſſe l'auditeur convaincu, mais froid & tranquille, n'eſt point proprement éloquent, & n'eſt que diſert. *Voyez* DISERT. C'eſt pour cette raiſon que les anciens ont défini l'Éloquence *le talent de perſuader*, & qu'ils ont diſtingué *Perſuader* de *Convaincre*, le premier de ces mots ajoutant à l'autre l'idée d'un ſentiment actif excité dans l'ame de l'auditeur & joint à la conviction.

Cependant, qu'il me ſoit permis de le dire, il s'en faut beaucoup que la définition de l'Éloquence, donnée par les anciens, ſoit complète : l'Éloquence ne ſe borne bas à la perſuaſion. Il y a dans toutes les langues une infinité de morceaux très-éloquents, qui ne prouvent & par conſéquent ne perſuadent rien, mais qui ſont éloquents par cela ſeul qu'ils émeuvent puiſſamment celui qui les entend ou qui les lit. Il ſeroit inutile d'en rapporter des exemples.

Les modernes, en adoptant aveuglément la définition des anciens, ont eu bien moins de raiſon qu'eux. Les grecs & les romains, qui vivoient ſous un gouvernement républicain, étoient continuellement occupés de grands intérêts publics: les orateurs appliquoient principalement à ces objets importants le talent de la parole; & comme il s'agiſſoit toujours en ces occaſions de remuer le peuple en le convainquant, ils appelèrent *Éloquence* le talent de perſuader, en prenant pour le Tout la partie la plus importante & la plus étendue. Cependant ils pouvoient ſe convaincre dans les ouvrages mêmes de leurs philoſophes, par exemple, dans ceux de Platon & dans pluſieurs autres, que l'Éloquence étoit applicable à des matières purement ſpéculatives. L'Éloquence des modernes eſt encore plus ſouvent appliquée à ces ſortes de matières, parce que la plupart n'ont pas, comme les anciens, de grands intérêts publics à traiter: ils ont donc eu encore plus de tort que les anciens, lorſqu'ils ont borné l'Éloquence à la perſuaſion.

J'ai appelé l'Éloquence *un talent*, & non pas *un art*, comme ont fait tant de rhéteurs; car l'art s'acquiert par l'étude & l'exercice, & l'Éloquence eſt un don de la nature. Les règles ne rendront jamais un ouvrage ou un diſcours éloquent; elles ſervent ſeulement à empécher que les endroits vraiment éloquents & dictés par la nature, ne ſoient défigurés & déparés par d'autres, fruits de la négligence ou du mauvais goût. Shakeſpear a fait, ſans le ſecours des règles, le monologue admirable d'Hamlet; avec le ſecours des règles, il eût évité la ſcène barbare & dégoûtante des Foſſoyeurs.

Ce que l'on conçoit bien, a dit Deſpréaux, *s'énonce clairement :* j'ajoûte, *ce que l'on ſent avec chaleur, s'énonce de même*, & les mots arrivent auſſi aiſément pour rendre une émotion vive, qu'une idée claire. Le ſoin froid & étudié que l'orateur ſe donneroit pour exprimer une pareille émotion, ne ſerviroit qu'à l'affoiblir en lui, à l'éteindre même, ou peut-être à prouver qu'il ne la reſſentoit pas. En un mot, *ſentez vivement, & dites tout ce que vous voudrez*, voilà toutes les règles de l'Éloquence proprement dite. Qu'on interroge les écrivains de génie ſur les plus beaux endroits de leurs ouvrages, ils avoueront que ces endroits ſont preſque toujours ceux qui leur ont le moins couté, parce qu'ils ont été comme inſpirés en les produiſant. Prétendre que des préceptes froids & didactiques donneront le moyen d'être éloquent, c'eſt ſeulement prouver qu'on eſt incapable de l'être.

Mais comme pour être clair il ne faut pas concevoir à demi, il ne faut pas non plus ſentir à demi pour être éloquent. Le ſentiment dont l'orateur doit être rempli, eſt, comme je l'ai dit, un ſentiment *profond*, fruit d'une ſenſibilité *rare* & exquiſe, & non cette émotion ſuperficielle & paſſagère qu'il excite dans la plupart de ſes auditeurs; émotion qui eſt plus extérieure qu'interne, qui a pour objet l'orateur même plus tôt que ce qu'il dit, & qui dans la multitude n'eſt ſouvent qu'une impreſſion machinale & animale produite par l'exemple ou par le ton qu'on lui a donné. L'émotion communiquée par l'orateur, bien loin d'être dans l'auditeur une marque certaine de ſon impuiſſance à produire des choſes ſemblables à ce qu'il admire, eſt au contraire d'autant plus réelle & d'autant plus vive, que l'auditeur a plus de génie & de talent: pénétré au même degré que l'orateur, il auroit dit les mêmes choſes : tant il eſt vrai que c'eſt dans le degré ſeul du ſentiment que l'Éloquence conſiſte. Je renvoie ceux qui en douteront encore, au payſan du Danube, s'ils ſont capables de penſer & de ſentir; car je ne parle point aux autres.

Tout cela prouve ſuffiſamment, ce me ſemble, qu'un orateur vivement & profondément pénétré de ſon objet, n'a pas beſoin d'art pour en pénétrer les autres. J'ajoûte qu'il ne peut les en pénétrer, ſans en être vivement pénétré lui-même. En vain objecteroit-on que pluſieurs écrivains ont eu l'art d'inſpirer par leurs ouvrages l'amour des vertus qu'ils n'avoient pas; je réponds que le ſentiment qui fait aimer la vertu, les rempliſſoit au moment qu'ils en écrivoient; c'étoit en eux dans ce moment un ſentiment très-pénétrant & très-vif, mais malheureuſement paſſager. En vain objecteroit-on encore qu'on peut toucher ſans être touché, comme on peut convaincre ſans être convaincu. Premièrement,

on ne peut *réellement* convaincre ſans être convaincu ſoi-même : car la conviction *réelle* eſt la ſuite de l'évidence ; & on ne peut donner l'évidence aux autres, quand on ne l'a pas. En ſecond lieu, on peut ſans doute faire croire aux autres qu'ils voient clairement ce qu'ils ne voient point, c'eſt une eſpèce de fantôme qu'on leur préſente à la place de la réalité ; mais on ne peut les tromper ſur leurs affections & ſur leurs ſentiments, on ne peut leur perſuader qu'ils ſont vivement pénétrés, s'ils ne le ſont pas en effet : un auditeur qui ſe croit touché, l'eſt donc véritablement : or on ne donne point ce qu'on n'a point ; on ne peut donc vivement toucher les autres ſans être touché vivement ſoi-même, ſoit par le ſentiment, ſoit au moins par l'imagination, qui produit en ce moment le même effet.

Nul diſcours ne ſera éloquent s'il n'élève l'ame: l'Éloquence pathétique a ſans doute pour objet de toucher ; mais j'en appelle aux ames ſenſibles, les mouvements pathétiques ſont toujours en elles accompagnés d'élévation. On peut donc dire qu'*Éloquent* & *Sublime* ſont proprement la même choſe ; mais on a réſervé le mot de *Sublime* pour déſigner particulièrement l'Éloquence qui préſente à l'auditeur de grands objets ; & cet uſage grammatical, dont quelques littérateurs pédants & bornés peuvent être la dupe, ne change rien à la vérité.

Il réſulte de ces principes que l'on peut être éloquent dans quelque langue que ce ſoit, parce qu'il n'y a point de langue qui ſe refuſe à l'expreſſion vive d'un ſentiment élevé & profond. Je ne ſais par quelle raiſon un grand nombre d'écrivains modernes nous parlent de l'*Éloquence des choſes*, comme s'il y avoit une Éloquence des mots. L'Éloquence n'eſt jamais que dans le ſujet; & le caractère du ſujet, ou plus tôt du ſentiment qu'il produit, paſſe de lui-même & néceſſairement au diſcours. J'ajoûte que plus le diſcours ſera ſimple dans un grand ſujet, plus il ſera éloquent, parce qu'il repréſentera le ſentiment avec plus de vérité. L'Éloquence ne conſiſte donc point, comme tant d'auteurs l'ont dit d'après les anciens, à dire les choſes grandes d'un ſtyle ſublime, mais d'un ſtyle ſimple ; car il n'y a point proprement de ſtyle ſublime, c'eſt la choſe qui doit l'être ; & comment le ſtyle pourroit-il être ſublime ſans elle, ou plus qu'elle ?

Auſſi les morceaux vraiment ſublimes ſont toujours ceux qui ſe traduiſent le plus aiſément. *Que vous reſte-t-il? moi.... Comment voulez-vous que je vous traite? en roi :... Qu'il mourût .... Dieu dit : que la lumière ſe faſſe, & elle ſe fit....* & tant d'autres morceaux ſans nombre ſeront toujours ſublimes dans toutes les langues : l'expreſſion pourra être plus ou moins vive, plus ou moins préciſe, ſelon le génie de la langue ; mais la grandeur de l'idée ſubſiſtera toute entière. En un mot on peut être éloquent en quelque langue & en quelque ſtyle que ce ſoit, parce que l'*Élocution* n'eſt que l'écorce de l'Éloquence, avec laquelle il ne faut pas la confondre.

Mais, dira-t-on, ſi l'Éloquence véritable & proprement dite a ſi peu beſoin des règles de l'*Élocution*, ſi elle ne doit avoir d'autre expreſſion que celle qui eſt dictée par la nature, pourquoi donc les anciens dans leurs écrits ſur l'Éloquence ont-ils traité ſi à fond de l'*Élocution ?* Cette queſtion mérite d'être approfondie.

L'Éloquence ne conſiſte proprement que dans des traits vifs & rapides ; ſon effet eſt d'émouvoir vivement, & toute émotion s'affoiblit par la durée. L'Éloquence ne peut donc régner que par intervalles dans un diſcours de quelque étendue, l'éclair part & la nue ſe referme. Mais ſi les ombres du tableau ſont néceſſaires, elles ne doivent pas être trop fortes ; il faut ſans doute & à l'orateur & à l'auditeur des endroits de repos; dans ces endroits l'auditeur doit reſpirer, non s'endormir, & c'eſt aux charmes tranquilles de l'*Élocution* à le tenir dans cette ſituation douce & agréable. Ainſi, (ce qui ſemblera paradoxe, ſans en être moins vrai) les règles de l'*Élocution* n'ont lieu, à proprement parler, & ne ſont vraiment néceſſaires que pour les morceaux qui ne ſont pas proprement éloquents, que l'orateur compoſe plus à froid, & où la nature a beſoin de l'art. L'homme de génie ne doit craindre de tomber dans un ſtyle lâche, bas, & rampant, que lorſqu'il n'eſt point ſoutenu par le ſujet ; c'eſt alors qu'il doit ſonger à l'*Élocution*, & s'en occuper. Dans les autres cas, ſon *Élocution* ſera telle qu'elle doit être ſans qu'il y penſe. Les anciens, ſi je ne me trompe, ont ſenti cette vérité, & c'eſt pour cette raiſon qu'ils ont traité principalement de l'*Élocution* dans leurs ouvrages ſur l'art oratoire. D'ailleurs des trois parties de l'orateur, elle eſt preſque la ſeule dont on puiſſe donner des préceptes directs, détaillés, & poſitifs : l'*Invention* n'a point de règles, ou n'en a que de vagues & d'inſuffiſantes; la *Diſpoſition* en a peu, & appartient plus tôt à la Logique qu'à la Rhétorique. Un autre motif a porté les anciens rhéteurs à s'étendre beaucoup ſur les règles de l'*Élocution :* leur langue étoit une eſpèce de Muſique ſuſceptible d'une mélodie à laquelle le peuple même étoit très-ſenſible ; des préceptes ſur ce ſujet, étoient auſſi néceſſaires dans les traités des anciens ſur l'Éloquence, que le ſont parmi nous les règles de la compoſition muſicale dans un traité complet de Muſique. Il eſt vrai que ces ſortes de règles ne donnent ni à l'orateur ni au muſicien du talent & de l'oreille ; mais elles ſont propres à l'aider. Ouvrez le traité de Cicéron intitulé *Orator*, & dans lequel il s'eſt propoſé de former ou plus tôt de peindre un orateur parfait ; vous verrez, non ſeulement que la partie de l'*Élocution* eſt celle à laquelle il s'attache principalement, mais que de toutes les qualités de l'*Élocution*, l'harmonie qui réſulte du choix & de l'arrangement des mots, eſt celle dont il eſt le plus occupé. Il paroît même avoir regardé cet objet comme très-eſſenciel dans des morceaux très-frappants par le fond des choſes, & où la beauté de la penſée ſembloit diſpenſer du ſoin d'arranger les mots. Je

n'en citerai que cet exemple. « J'étois présent, dit Cicéron, lorsque C. Carbon s'écria dans une harangue au peuple : *O Marce Druse, patrem appello; tu dicere solebas sacram esse rempublicam; quicumque eam violavissent, ab omnibus esse eis pœnas persolutas; patris dictum sapiens temeritas filii comprobavit*; ce dichorée *comprobavit*, ajoûte Cicéron, excita par son harmonie un cri d'admiration dans toute l'assemblée. » Le morceau que nous venons de citer renferme une idée si noble & si belle, qu'il est assûrément très-éloquent par lui-même, & je ne crains point de la traduire pour le prouver. *O Marcus Drusus (c'est au père que je m'adresse), tu avois coutume de dire que la patrie étoit un dépôt sacré; que tout citoyen qui l'avoit violé en avoit porté la peine; la témérité du fils a prouvé la sagesse des discours du père.* Cependant Cicéron paroît ici encore plus occupé des mots que des choses. » Si l'orateur, dit-il, eût fini sa période ainsi, » *comprobavit filii temeritas*, IL N'Y AUROIT PLUS » RIEN; JAM NIHIL ERIT. » Voilà, pour le dire en passant, de quoi ne se seroient pas doutés nos prétendus latinistes modernes, qui prononcent le latin aussi mal qu'ils le parlent. Mais cette preuve suffit pour faire voir combien les oreilles des anciens étoient délicates sur l'harmonie. La sensibilité que Cicéron témoigne ici sur la Diction dans un morceau éloquent, ne contredit nullement ce que nous avons avancé plus haut, que l'Éloquence du discours est le fruit de la nature & non pas de l'art. Il s'agit ici, non de l'expression elle-même, mais de l'harmonie des mots, qui est une chose purement artificielle & méchanique; cela est si vrai que Cicéron, en renversant la phrase pour en dénaturer l'harmonie, en conserve tous les termes. L'expression du sentiment est dictée par la nature & par le génie; c'est ensuite à l'oreille & à l'art à disposer les mots de la manière la plus harmonieuse. Il en est de l'orateur comme du musicien, à qui le génie seul inspire le chant, & que l'oreille & l'art guident dans l'enchaînement des modulations.

Cette comparaison, tirée de la Musique, conduit à une autre idée qui ne paroît pas moins juste. La Musique a besoin d'exécution, elle est muette & nulle sur le papier; de même l'Éloquence sur le papier est presque toujours froide & sans vie, elle a besoin de l'action & du geste; ces deux qualités lui sont encore plus nécessaires que l'*Élocution*; & ce n'est pas sans raison que Démosthène réduisoit à l'action toutes les parties de l'orateur. Nous ne pouvons lire sans être attendris les péroraisons touchantes de Cicéron, *pro Fonteio*, *pro Sextio*, *pro Plancio*, *pro Flacco*, *pro Syllâ*; qu'on imagine la force qu'elles devoient avoir dans la bouche de ce grand homme : qu'on se représente Cicéron au milieu du Barreau, animant par ses pleurs & par une voix touchante le discours le plus pathétique, tenant le fils de Flaccus entre ses bras, le présentant aux juges, & implorant pour lui l'humanité & les lois; on ne sera point surpris de ce qu'il nous rapporte lui-même, qu'il remplit en cette occasion le Barreau de pleurs, de gémissements, & de sanglots. Quel effet n'eût point produit la péroraison *pro Milone*, prononcée par ce grand orateur!

L'action fait plus que d'animer le discours : elle peut même inspirer l'orateur, surtout dans les occasions où il s'agit de traiter sur le champ & sur un grand théâtre, de grands intérêts, comme autrefois à Athènes & à Rome, & quelquefois aujourd'hui en Angleterre. C'est alors que l'Éloquence, débarrassée de toute contrainte & de toutes règles, produit ses plus grands miracles. C'est alors qu'on éprouve la vérité de ce passage de Quintilien, *lib. VII. cap. x. Pectus est quod disertos facit, & vis mentis; ideoque imperitis quoque, si modò sunt aliquo affectu concitati, verba non desunt.* Ce passage d'un si grand maître serviroit à confirmer tout ce que nous avons dit dans cet article sur l'*Élocution* considérée par rapport à l'Éloquence, si des vérités aussi incontestables avoient besoin d'autorité.

Nous croyons qu'on nous saura gré, à cette occasion, de fixer la vraie signification du mot *Disertus*; il ne répond certainement pas à ce que nous appelons en françois *Disert*; M. Diderot l'a très-bien prouvé *au mot* DISERT, par le passage même que nous venons de citer, & par la définition exacte de ce que nous entendons par *Disert*. On peut y joindre ce passage d'Horace, *epist. I. vers. xjx. Fœcundi calices quem non fecêre disertum!* qu'assûrément on ne traduira point ainsi, *quel est celui que le vin n'a pas rendu disert?* *Disertus* chez les latins signifioit toujours, ou presque toujours, ce que nous entendons par *Éloquent*. c'est à dire, celui qui possède dans un souverain degré le talent de la parole, & qui par ce talent sait frapper, émouvoir, attendrir, intéresser, persuader. *Diserti est*, dit Cicéron dans ses dialogues *de oratore*, *lib. I. cap. lxxxj. ut oratione persuadere possit. Disertus* est donc celui qui a le talent de persuader par le discours, c'est à dire, qui possède ce que les anciens appeloient *Eloquentia*. Ils appeloient *Eloquens* celui qui joignoit à la qualité de *Disertus* la connoissance de la Philosophie & des lois; ce qui formoit, selon eux, le parfait orateur. *Si idem homo*, dit à cette occasion M. Gesner dans son *Thesaurus linguæ latinæ*, *disertus est & doctus & sapiens*, *is demùm eloquens*. Dans le *I. liv. de oratore*, Cicéron fait dire à Marc-Antoine l'orateur : *Eloquentem vocavi, qui mirabiliùs & magnificentiùs augere posset atque ornare quæ vellet*, OMNESQUE OMNIUM RERUM QUÆ AD DICENDUM PERTINERENT FONTES ANIMO AC MEMORIA CONTINERET. Qu'on lise le commencement du traité de Cicéron intitulé *Orator*, on verra qu'il appeloit *Diserti*, les orateurs qui avoient *Eloquentiam popularem*, ou comme il l'appelle encore, *Eloquentiam forensem*, *ornatam verbis atque sententiis sine doctrinâ*, c'est à dire, le talent complet de la parole, mais destitué de la profondeur du savoir & de la Philosophie : dans un autre endroit du même

ouvrage, Cicéron, pour relever le mérite de l'action, dit qu'elle a fait réussir des orateurs sans talent, *infantes*; & que des orateurs éloquents, *diserti*, n'ont point réussi sans elle; parce que, ajoûte-t-il tout de suite, *Eloquentia sine actione, nulla; hæc autem sine Eloquentiâ, permagna est.* Il est évident que dans ce passage *Disertus* répond à *Eloquentia.* Il faut pourtant avouer que, dans l'endroit déja cité des Dialogues sur l'orateur, où Cicéron fait parler Marc-Antoine, *Disertus* semble avoir à peu près la même signification que *Disert* en françois: *Disertos*, dit Marc-Antoine, *me cognosse nonnullos scripsi, Eloquentem adhuc neminem, quod eum statuebam Disertum, qui posset* satis acutè atque dilucidè *apud mediocres homines, ex communi quâdam hominum opinione dicere; Eloquentem verò, qui mirabilius, &c.* comme ci-dessus. Cicéron cite au commencement de son *Orator*, ce même mot de l'orateur Marc-Antoine: *Marcus Antonius... scripsit: Disertos se vidisse multos* (dans le passage précédent il y a *nonnullos*, ce qu'il n'est pas inutile de remarquer), *Eloquentem omninò neminem.* Mais il paroît par tout ce qui précède dans l'endroit cité, & que nous avons rapporté ci-dessus, que Cicéron dans cet endroit donne à *Disertus* le sens marqué plus haut. Je crois donc qu'on ne traduiroit pas exactement ce dernier passage, en faisant dire à Marc-Antoine qu'il avoit vu bien des hommes diserts, & aucun d'éloquent; mais qu'on doit traduire, *du moins en cet endroit*, qu'il avoit vu beaucoup d'hommes doués du talent de la parole, & aucun de l'Éloquence parfaite, *omninò*. Dans le passage précédent au contraire, on peut traduire, que Marc-Antoine avoit vu quelques hommes *diserts*, & aucun d'*éloquent*. Au reste on doit être étonné que Cicéron dans le passage de l'*Orator* substitue *multos* à *nonnullos* qui se trouve dans l'autre passage, où il fait dire d'ailleurs à Marc-Antoine la même chose: il semble que *multos* seroit mieux dans le premier passage, & *nonnullos* dans le second; car il y a beaucoup plus d'hommes diserts, c'est à dire *diserti* dans le premier sens, qu'il n'y en a qu'on puisse appeller *diserti* dans le second; or Marc-Antoine, suivant le premier passage, ne connoissoit qu'un petit nombre d'hommes *diserts*, à plus forte raison n'en connoissoit-il qu'un très-petit nombre de la seconde espèce. Pourquoi donc cette disparate dans les deux passages? sans doute *multos* dans le second ne signifie pas un grand nombre absolument, mais seulement un grand nombre par opposition à *neminem*, c'est à dire, quelques-uns, ou *nonnullos*.

Après cette discussion sur le vrai sens du mot *Disertus*, discussion qui nous paroît mériter l'attention des lecteurs, & qui appartient à l'article que nous traitons, donnons en peu de mots, d'après les grands maîtres & d'après nos propres réflexions, les principales règles de l'*Élocution* oratoire.

La clarté, qui est la loi fondamentale du discours oratoire, & en général de quelque discours que ce soit, consiste non seulement à se faire entendre, mais à se faire entendre sans peine. On y parvient par deux moyens; en mettant les idées chacune à sa place dans l'ordre naturel, & en exprimant nettement chacune de ces idées. Les idées seront exprimées facilement & nettement, en évitant les tours ambigus, les phrases trop longues, trop chargées d'idées incidentes & accessoires à l'idée principale, les tours épigrammatiques, dont la multitude ne peut sentir la finesse; car l'orateur doit se souvenir qu'il parle pour la multitude. Notre langue, par le défaut de déclinaisons & de conjugaisons, par les équivoques fréquentes des *ils*, des *elles*, des *qui*, des *que*, des *son*, *sa*, *ses*, & de beaucoup d'autres mots, est plus sujette que les langues anciennes à l'ambiguïté des phrases & des tours. On doit donc y être fort attentif, en se permettant néanmoins (quoique rarement) les équivoques légères & purement grammaticales, lorsque le sens est clair d'ailleurs par lui-même, & lorsqu'on ne pourroit lever l'équivoque sans affoiblir la vivacité du discours. L'orateur peut même se permettre quelquefois la finesse des pensées & des tours, pourvu que ce soit avec sobriété & dans les sujets qui en sont susceptibles, ou qui l'autorisent, c'est à dire, qui ne demandent ni simplicité, ni élévation, ni véhémence: ces tours fins & délicats échaperont sans doute au vulgaire, mais les gens d'esprit les saisiront & en sauront gré à l'orateur. En effet, pourquoi lui refuseroit-on la liberté de réserver certains endroits de son ouvrage aux gens d'esprit, c'est à dire, aux seules personnes dont il doit réellement ambitionner l'estime?

Je n'ai rien à dire sur la correction, sinon qu'elle consiste à observer exactement les règles de la langue, mais non avec assez de scrupule, pour ne pas s'en affranchir lorsque la vivacité du discours l'exige. La correction & la clarté sont encore plus étroitement nécessaires dans un discours fait pour être lu, que dans un discours prononcé; car dans ce dernier cas, une action vive, juste, animée, peut quelquefois aider à la clarté & sauver l'incorrection.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de la clarté & de la correction grammaticales, qui appartiennent à la Diction: il est aussi une clarté & une correction non moins essencielles, qui appartiennent au style, & qui consistent dans la propriété des termes. C'est principalement cette qualité qui distingue les grands écrivains d'avec ceux qui ne le sont pas: ceux-ci sont, pour ainsi dire, toujours à côté de l'idée qu'ils veulent présenter; les autres la rendent & la font saisir avec justesse par une expression propre. De la propriété des termes naissent trois différentes qualités; la précision dans les matières de discussion, l'élégance dans les sujets agréables, l'énergie dans les sujets grands ou pathétiques. *Voyez ces mots.*

La convenance du style avec le sujet exige le choix & la propriété des termes; elle dépend outre

cela de la nature des idées que l'orateur emploie. Car, nous ne saurions trop le redire, il n'y a qu'une sorte de style, le style simple, c'est à dire, celui qui rend les idées de la manière la moins détournée & la plus sensible. Si les anciens ont distingué trois styles, le simple, le sublime, & le tempéré ou l'orné, ils ne l'ont fait qu'eu égard aux différents objets que peut avoir le discours: le style qu'ils appeloient *simple*, est celui qui se borne à des idées simples & communes; le style sublime peint les idées grandes; & le style orné, les idées riantes & agréables. En quoi consiste donc la convenance du style au sujet? 1°. à n'employer que des idées propres au sujet, c'est à dire, simples dans un sujet simple, nobles dans un sujet élevé, riantes dans un sujet agréable: 2°. à n'employer que les termes les plus propres pour rendre chaque idée. Par ce moyen l'orateur sera précisément de niveau à son sujet, c'est à dire, ni au-dessus ni au dessous, soit par les idées, soit par les expressions. C'est en quoi consiste la véritable Éloquence, & même en général le vrai talent d'écrire, & non dans un style qui déguise par un vain coloris des idées communes. Ce style ressemble au faux bel esprit, qui n'est autre chose que l'art puéril & méprisable de faire paroître les choses plus ingénieuses qu'elles ne sont.

De l'observation de ces règles résultera la noblesse du style oratoire; car l'orateur ne devant jamais, ni traiter de sujets bas, ni présenter des idées basses, son style sera noble dès qu'il sera convenable à son sujet. La bassesse des idées & des sujets est à la vérité trop souvent arbitraire; les anciens se donnoient à cet égard beaucoup plus de liberté que nous, qui, en bannissant de nos mœurs la délicatesse, l'avons portée à l'excès dans nos écrits & dans nos discours. Mais quelque arbitraires que puissent être nos principes sur la bassesse & sur la noblesse des sujets, il suffit que les idées de la nation soient fixées sur ce point, pour que l'orateur ne s'y trompe pas & pour qu'il s'y conforme. En vain le génie même s'efforceroit de braver à cet égard les opinions reçues; l'orateur est l'homme du peuple, c'est à lui qu'il doit chercher à plaire; & la première loi qu'il doit observer pour réussir, est de ne pas choquer la Philosophie de la multitude, c'est à dire, les préjugés.

Venons à l'harmonie, une des qualités qui constituent le plus essenciellement le discours oratoire. Le plaisir qui résulte de cette harmonie est-il purement arbitraire & d'habitude, comme l'ont prétendu quelques écrivains? ou y entre-t-il tout à la fois de l'habitude & du réel? Ce dernier sentiment est peut-être le mieux fondé: car il en est de l'harmonie du discours, comme de l'harmonie poétique & de l'harmonie musicale. Tous les peuples ont une Musique, le plaisir qui naît de la mélodie du chant a donc son fondement dans la nature: il y a d'ailleurs des traits de mélodie & d'harmonie qui plaisent indistinctement & du premier coup à toutes les nations; il y a donc du réel dans le plaisir musical: mais il y a d'autres traits plus détournés, & un style musical particulier à chaque peuple, qui demandent que l'oreille y soit plus ou moins accoutumée; il entre donc dans ce plaisir de l'habitude. C'est ainsi, & d'après les mêmes principes, qu'il y a dans tous les arts un beau absolu, & un beau de convention; un goût réel, & un goût arbitraire. On peut appuyer cette réflexion par une autre. Nous sentons dans les vers latins, en les prononçant, une espèce de cadence & de mélodie; cependant nous prononçons très-mal le latin, nous estropions très-souvent la Prosodie de cette langue, nous scandons même les vers à contre sens, car nous scandons ainsi:

Arma vi, rumque ca, no Tro, jæ qui, primus ab, oris.

en nous arrêtant sur des brèves à quelques-uns des endroits marqués par des virgules, comme si ces brèves étoient longues; au lieu qu'on devroit scander:

Ar, ma virum, que cano, Trojæ, qui pri, mus ab o, ris;

car on doit s'arrêter sur les longues & passer sur les brèves, comme on fait en Musique sur des croches, en donnant à deux brèves le même temps qu'à une longue. Cependant malgré cette prononciation barbare, & ce renversement de la mélodie & de la mesure, l'harmonie des vers latins nous plaît, parce que d'un côté nous ne pouvons détruire entièrement celle que le poète y a mise, & que de l'autre nous nous faisons une harmonie d'habitude. Nouvelle preuve du mélange de réel & d'arbitraire qui se trouve dans le plaisir produit par l'harmonie.

L'harmonie est sans doute l'ame de la Poésie, & c'est pour cela que les traductions des poètes ne doivent être qu'en vers; car traduire un poète en prose, c'est le dénaturer tout à fait, c'est à peu près comme si l'on vouloit traduire de la Musique italienne en Musique françoise. Mais si la Poésie à son harmonie particulière qui la caractérise, la prose dans toutes les langues a aussi la sienne; les anciens l'avoient bien vu; ils appeloient ῥυθμος le nombre pour la prose, & μέτρον celui du vers. Quoique notre Poésie & notre prose soient moins susceptibles de mélodie que ne l'étoient la prose & la Poésie des anciens, cependant elles ont chacune une mélodie qui leur est propre; peut-être même celle de la prose a-t-elle un avantage, en ce qu'elle est moins monotone & par conséquent moins fatiguante; la difficulté vaincue est le grand mérite de la Poésie. Ne seroit-ce point pour cette raison qu'il est rare de lire, sans être fatigué, bien des vers de suite, & que le plaisir causé par cette lecture diminue à mesure qu'on avance en âge?

Quoi qu'il en soit, ce sont les poètes qui ont formé les langues; c'est aussi l'harmonie de la Poésie, qui a fait naître celle de la prose: Malherbe faisoit parmi nous des Odes harmonieuses, lorsque notre prose étoit encore barbare & grossière; c'est à Balzac que nous avons l'obligation de lui avoir

le premier donné de l'harmonie. « L'Éloquence, » dit très-bien M. de Voltaire, a tant de pouvoir sur » les hommes, qu'on admira Balzac de son temps, » pour avoir trouvé cette petite partie de l'art ignorée » & nécessaire, qui consiste dans le choix harmonieux » des paroles, & même pour l'avoir souvent em» ployée hors de sa place. » Isocrate, selon Cicéron, est le premier qui ait connu l'harmonie de la prose parmi les anciens. On ne remarque, dit encore Cicéron, aucune harmonie dans Hérodote ni dans ses prédécesseurs. L'orateur romain compare le style de Thucydide, à qui il ne manque rien que l'harmonie, au bouclier de Minerve par Phidias, qu'on auroit mis en pièces.

Deux choses charment l'oreille dans le discours, le son & le nombre : le son consiste dans la qualité des mots ; & le nombre, dans leur arrangement. Ainsi, l'harmonie du discours oratoire consiste à n'employer que des mots d'un son agréable & doux ; à éviter le concours des syllabes rudes, & celui des voyelles, sans affectation néanmoins (sur quoi *voyez l'article* Élision) ; à ne pas mettre entre les membres des phrases trop d'inégalité, surtout à ne pas faire les derniers membres trop courts par rapport aux premiers ; à éviter également les périodes trop longues & les phrases trop courtes, ou, comme les appelle Cicéron, à demi écloses, le style qui fait perdre haleine, & celui qui force à chaque instant de la reprendre & qui ressemble à une sorte de marquèterie ; à savoir entremêler les périodes soutenues & arrondies, avec d'autres qui le soient moins & qui servent comme de repos à l'oreille. Cicéron blâme avec raison Théopompe, pour avoir porté jusqu'à l'excès le soin minutieux d'éviter le concours des voyelles ; c'est à l'usage, dit ce grand orateur, à procurer seul cet avantage sans qu'on le cherche avec fatigue. L'orateur exercé apperçoit d'un coup d'œil la succession la plus harmonieuse des mots, comme un bon lecteur voit d'un coup d'œil les syllabes qui précèdent & celles qui suivent.

Les anciens, dans leur prose, évitoient de laisser échaper des vers, parce que la mesure de leurs vers étoit extrêmement marquée ; le vers ïambe étoit le seul qu'ils s'y permissent quelquefois, parce que ce vers avoit plus de licences qu'aucun autre, & une mesure moins invariable : nos vers, si on leur ôte la rime, sont à quelques égards dans le cas des vers ïambes des anciens ; nous n'y avons attention qu'à la multitude des syllabes, & non à la Prosodie ; douze syllabes longues ou douze syllabes brèves, douze syllabes réelles & physiques ou douze syllabes de convention & d'usage, font également un de nos grands vers ; les vers françois sont donc moins choquants dans la prose françoise (quoiqu'ils ne doivent pas y être prodigués, ni même y être trop sensibles), que les vers latins ne l'étoient dans la prose latine. Il y a plus : on a remarqué que la prose la plus harmonieuse contient beaucoup de vers, qui, étant de différente mesure & sans rime, donnent à la prose un des agréments de la Poésie, sans lui en donner le caractère, la monotonie, & l'uniformité. La prose de Molière est toute pleine de vers. En voici un exemple tiré de la première scène du Sicilien :

Chut, n'avancez pas davantage,
Et demeurez en cet endroit
Jusqu'à ce que je vous appelle.
Il fait noir comme dans un four,
Le Ciel s'est habillé ce soir en scaramouche,
Et je ne vois pas une étoile
Qui montre le bout de son nez.
Sotte condition que celle d'un esclave !
De ne vivre jamais pour soi,
Et d'être toujours tout entier
Aux passions d'un maître ! *&c.*

On peut remarquer en passant, que ce sont les vers de huit syllabes qui dominent dans ce morceau, & ce sont en effet ceux qui doivent le plus fréquemment se trouver dans une prose harmonieuse.

M. de la Motte, dans une des dissertations qu'il a écrites contre la Poésie, a mis en prose une des scènes de Racine sans y faire d'autre changement que de renverser les mots qui forment les vers : *Arbate, on nous faisoit un rapport fidèle. Rome triomphe en effet, & Mithridate est mort. Les romains ont attaqué mon père vers l'Euphrate, & trompé sa prudence ordinaire dans la nuit*, &c. Il observe que cette prose nous paroît beaucoup moins agréable que les vers, qui expriment la même chose dans les mêmes termes ; & il en conclut que le plaisir qui naît de la mesure des vers, est un plaisir de convention & de préjugé, puisqu'à l'exception de cette mesure, rien n'a disparu du morceau cité. M. de la Motte ne faisoit pas attention, qu'outre la mesure du vers, l'harmonie qui résulte de l'arrangement des mots avoit aussi disparu, & que, si Racine eût voulu écrire ce morceau en prose, il l'auroit écrit autrement, & choisi des mots dont l'arrangement auroit formé une harmonie plus agréable à l'oreille.

L'harmonie souffre quelquefois de la justesse & de l'arrangement logique des mots, & réciproquement : c'est alors à l'orateur à concilier, s'il est possible, l'une avec l'autre, ou à décider lui-même jusqu'à quel point il peut sacrifier l'harmonie à la justesse. La seule règle générale qu'on puisse donner sur ce sujet, c'est qu'on ne doit ni trop souvent sacrifier l'une à l'autre, ni jamais violer l'une ou l'autre d'une manière trop choquante. Le mépris de la justesse offensera la raison, & le mépris de l'harmonie blessera l'organe ; l'une est un juge sévère qui pardonne difficilement, & l'autre un juge orgueilleux qu'il faut ménager. La réunion de la justesse & de l'harmonie, portées l'une & l'autre au suprême degré, étoit peut-être le talent supérieur de Démosthène : ce sont vraisemblablement ces deux qualités qui, dans les ouvrages de ce grand orateur,

teur, ont produit tant d'effet ſur les grecs & même ſur les romains tant que le grec a été une langue vivante & cultivée; mais aujourdhui quelque ſatisfaction que ſes harangues nous procurent encore par le fond des choſes, il faut avouer, ſi on eſt de bonne foi, que la réputation de Démoſthène eſt encore au deſſus du plaiſir que nous fait ſa lecture. L'intérêt vif que les athéniens prenoient à l'objet de ces harangues, la déclamation ſublime de Démoſthène, ſur laquelle il nous eſt reſté le témoignage d'Eſchine même ſon ennemi, enfin l'uſage ſans doute inimitable qu'il faiſoit de ſa langue pour la propriété des termes & pour le nombre oratoire, tout ce mérite eſt ou entièrement ou preſque entièrement perdu pour nous. Les athéniens, nation délicate & ſenſible, avoient raiſon d'écouter Démoſthène comme un prodige; notre admiration, ſi elle étoit égale à la leur, ne ſeroit qu'un enthouſiaſme déplacé. L'eſtime raiſonnée d'un philoſophe honore plus les grands écrivains, que toute la prévention des pédants.

Ce que nous appelons ici *Harmonie* dans le diſcours, devroit s'appeler plus proprement *Mélodie:* car *Mélodie* en notre langue eſt une ſuite de ſons qui ſe ſuccèdent agréablement; & *Harmonie* eſt le plaiſir qui réſulte du mélange de pluſieurs ſons qu'on entend à la fois. Les anciens, qui, ſelon les apparences, ne connoiſſoient point la Muſique à pluſieurs parties, du moins au même degré que nous, appeloient *Harmonia* ce que nous appelons *Mélodie.* En tranſportant ce mot au ſtyle, nous avons conſervé l'idée qu'ils y attachoient; & en le tranſportant à la Muſique, nous lui en avons donné une autre. C'eſt ici une obſervation purement grammaticale, mais qui ne nous paroît pas inutile.

Cicéron, dans ſon traité intitulé *Orator*, fait conſiſter une des principales qualités du ſtyle ſimple en ce que l'orateur s'y affranchit de la ſervitude du nombre, ſa marche étant libre & ſans contrainte, quoique ſans écarts trop marqués. En effet, le plus ou le moins d'harmonie eſt peut-être ce qui diſtingue le plus réellement les différentes eſpèces de ſtyle.

Mais quelque harmonie qui ſe faſſe ſentir dans le diſcours, rien n'eſt plus oppoſé à l'Éloquence qu'un ſtyle diffus, trainant, & lâche. Le ſtyle de l'orateur doit être ſerré; c'eſt par là ſurtout qu'a excellé Démoſthène. Or en quoi conſiſte le ſtyle ſerré? A mettre, comme nous l'avons dit, chaque idée à ſa véritable place, à ne point omettre d'idées intermédiaires trop difficiles à ſuppléer, à rendre enfin chaque idée par le terme propre: par ce moyen on évitera toute répétition & toute circonlocution, & le ſtyle aura le rare avantage d'être concis ſans être fatiguant, & dèvelopé ſans être lâche. Il arrive ſouvent qu'on eſt auſſi obſcur en fuyant la brièveté, qu'en la cherchant; on perd ſa route en voulant prendre la plus longue. La manière la plus naturelle & la plus sûre d'arriver à un objet, c'eſt d'y aller par le plus court chemin, pourvu qu'on y aille en marchant, & non pas en ſautant d'un lieu à un autre. On peut juger de là combien eſt oppoſée à l'Éloquence véritable, cette loquacité ſi ordinaire au Barreau, qui conſiſte à dire ſi peu de choſes avec tant de paroles. On prétend, il eſt vrai, que les mêmes moyens doivent être préſentés différemment aux différents juges, & que par cette raiſon on eſt obligé dans un plaidoyer de tourner de différents ſens la même preuve. Mais ce verbiage prétendu néceſſaire deviendra évidemment inutile, ſi on a ſoin de ranger les idées dans l'ordre convenable; il réſultera de leur diſpoſition naturelle une lumière qui frapera infaillliblement & également tous les eſprits, parce que l'art de raiſonner eſt un, & qu'il n'y a pas plus deux Logiques, que deux Géométries. Le préjugé contraire eſt fondé en grande partie ſur les fauſſes idées qu'on acquiert de l'Éloquence dans nos collèges; on la fait conſiſter à amplifier & à étendre une penſée; on apprend aux jeunes gens à délayer leurs idées dans un déluge de périodes inſipides, au lieu de leur apprendre à les reſſerrer ſans obſcurité. Ceux qui douteront que la conciſion puiſſe ſubſiſter avec l'Éloquence, peuvent lire pour ſe déſabuſer les harangues de Tacite.

Il ne ſuffit pas au ſtyle de l'orateur d'être clair, correct, propre, précis, élégant, noble, convenable au ſujet, harmonieux, vif, & ſerré; il faut encore qu'il ſoit facile, c'eſt à dire, que la gêne de la compoſition ne s'y laiſſe point appercevoir. Le ſtyle naturel, dit Paſcal, nous enchante avec raiſon; car on s'attendoit de trouver un auteur, & on trouve un homme. Le plaiſir de l'auditeur ou du lecteur diminuera à meſure que le travail & la peine ſe feront ſentir. Un des moyens de ſe préſerver de ce défaut, c'eſt d'éviter ce ſtyle figuré, poétique, chargé d'ornements, de métaphores, d'antithèſes, & d'épithètes, qu'on appelle, je ne ſais par quelle raiſon, *Style académique.* Ce n'eſt aſsûrément pas celui de l'Académie françoiſe; il ne faut, pour s'en convaincre, que lire les ouvrages & les diſcours même des principaux membres qui la compoſent. C'eſt tout au plus le ſtyle de quelques Académies de province, dont la multiplication exceſſive & ridicule eſt auſſi funeſte aux progrès du bon goût, que préjudiciable aux vrais intérêts de l'État; depuis Pau juſqu'à Dunkerque, tout ſera bientôt Académie en France.

Ce ſtyle académique ou prétendu tel, eſt encore celui de la plupart de nos prédicateurs, du moins de pluſieurs de ceux qui ont quelque réputation; n'ayant pas aſſez de génie pour préſenter d'une manière frapante, & cependant naturelle, les vérités connues qu'ils doivent annoncer, ils croient les orner par un ſtyle affecté & ridicule, qui fait reſſembler leurs ſermons, non à l'épanchement d'un cœur pénétré de ce qu'il doit inſpirer aux autres, mais à une eſpèce de repréſentation ennuyeuſe & monotone, où l'acteur s'applaudit ſans être écouté. Ces fades harangueurs peuvent ſe convaincre par la lecture réfléchie des ſermons de Maſſillon, ſurtout de ceux qu'on appelle le *Petit-carême*, combien la véritable Éloquence de la Chaire eſt oppoſée à

l'affectation du style : nous ne citerons ici que le sermon qui a pour titre *de l'Humanité des Grands*, modèle le plus parfait que nous connoissions en ce genre ; discours plein de vérité, de simplicité, & de noblesse, que les princes devroient lire sans cesse pour se former le cœur, & les orateurs chrétiens pour se former le goût.

L'affectation du style paroît surtout dans la prose de la plupart des poètes : accoutumés au style orné & figuré, ils le transportent comme malgré eux dans leur prose ; ou s'ils font des efforts pour l'en bannir, leur prose devient trainante & sans vie : aussi avons-nous très-peu de poètes qui ayent bien écrit en prose. Les préfaces de Racine sont foiblement écrites ; celles de Corneille sont aussi excellentes pour le fond des choses, que défectueuses du côté du style ; la prose de Rousseau est dure, celle de Despréaux pesante, celle de la Fontaine insipide ; celle de la Motte est à la vérité facile & agréable, mais aussi la Motte ne tient pas le premier rang parmi les versificateurs. M. de Voltaire est presque le seul de nos grands poètes dont la prose soit du moins égale à ses vers ; cette supériorité dans deux genres si différents, quoique si voisins en apparence, est une des plus rares qualités de ce grand écrivain.

Telles sont les principales lois de l'*Élocution oratoire*. On trouvera sur ce sujet un plus grand détail dans les ouvrages de Cicéron, de Quintilien, &c. surtout dans l'ouvrage du premier de ces deux écrivains qui a pour titre *Orator*, & dans lequel il traite à fond du nombre & de l'harmonie du discours. Quoique ce qu'il en dit soit principalement relatif à la langue latine qui étoit la sienne, on peut néanmoins en tirer des règles générales d'harmonie pour toutes les langues.

Nous ne parlerons point ici des *figures*, sur lesquelles tant de rhéteurs ont écrit des volumes : elles servent sans doute à rendre le discours plus animé ; mais si la nature ne les dicte, elles sont froides & insipides. Elles sont d'ailleurs presque aussi communes, même dans le discours ordinaire, que l'usage des mots, pris dans un sens figuré, est commun dans toutes les langues. *Voyez* LANGUE, DICTIONNAIRE, FIGURE, TROPE, ÉLOQUENCE. Tant pis pour tout orateur qui fait avec réflexion & avec dessein une Métonymie, une Catachrèse, & d'autres figures semblables.

Sur les qualités du style en général dans toutes sortes d'ouvrages, *Voyez* ÉLÉGANCE, STYLE, GRACE, GOUT, &c.

Je finis cet article par une observation, qu'il me semble que la plupart des rhéteurs modernes n'ont point assez faite ; leurs ouvrages, calqués pour ainsi dire sur les livres de Rhétorique des anciens, sont remplis de définitions, de préceptes, & de détails, nécessaires peut-être pour lire les anciens avec fruit, mais absolument inutiles, & contraires même au genre d'Éloquence que nous connoissons aujourdhui. « Dans cet art, comme dans tous les autres, dit » très-bien M. Fréret (*Hist. de l'Acad. des Belles-» Lettres, tome XVIII. pag.* 461.) il faut distin-» guer les beautés réelles, de celles qui étant » arbitraires dépendent des mœurs, des coutumes, » & du gouvernement d'une nation, quelquefois » même du caprice de la mode, dont l'empire s'étend » à tout & a toujours été respecté jusqu'à un cer-» tain point. » Du temps de la république romaine, où il y avoit peu de lois, & où les juges étoient souvent pris au hasard, il suffisoit presque toujours de les émouvoir ou de les rendre favorables par quelque autre moyen ; dans notre Barreau, il faut les convaincre : Cicéron eût perdu à la grand'chambre la plupart des causes qu'il a gagnées, parce que ses clients étoient coupables ; osons ajouter que plusieurs endroits de ses harangues qui plaisoient peut-être avec raison aux romains, & que nos latinistes modernes admirent sans savoir pourquoi, ne seroient aujourdhui que médiocrement goûtées. (*M.* D'ALEMBERT.)

* ÉLOCUTION, DICTION, STYLE. *Syn.* (¶ Ces trois termes servent à exprimer la manière dont les idées sont rendues : avec cette différence, que les deux derniers sont restreints à la manière de rendre les idées, abstraction faite des idées ; & le premier renferme les idées & la manière de les rendre.

Le *Style* a plus de rapport à l'auteur ; la *Diction*, à l'ouvrage ; & l'*Élocution*, à l'Art oratoire. On dit d'un auteur, qu'il a un bon *Style*, pour faire entendre qu'il possède l'art de rendre ses idées : d'un ouvrage, que la *Diction* en est bonne, pour exprimer qu'il est écrit d'une manière convenable à son genre : d'un orateur, qu'il a une belle *Élocution*, pour signifier qu'il écrit bien.

On peut dire de Balzac, qu'il a un bon *Style*, mais que sa *Diction* n'est pas assez conforme au genre qu'il a traité, & qu'enfin son *Élocution* n'est pas toujours celle qui convient à l'Éloquence. *Consid. sur les Ouvrages d'esprit.*

Il me semble qu'à partir même des notions que l'on a posées ici comme fondamentales, le terme d'*Élocution* est générique ; les deux autres sont spécifiques, & caractérisent l'expression par les deux points de vûe différents que l'on va marquer.) (*M.* BEAUZÉE.)

Diction ne se dit proprement que des qualités générales & grammaticales du discours ; & ces qualités sont au nombre de deux, la correction & la clarté. Elles sont indispensables dans quelque ouvrage que ce puisse être, soit d'Éloquence soit de tout autre genre : l'étude de la langue & l'habitude d'écrire les donnent presque infailliblement, quand on cherche de bonne foi à les acquérir.

Style au contraire se dit des qualités du discours, plus particulières, plus difficiles, & plus rares, qui marquent le génie & le talent de celui qui écrit ou qui parle : telles sont la propriété des termes, l'élégance, la facilité, la précision, l'élévation, la

noblesse, l'harmonie, la convenance avec le sujet, *&c.*

Nous n'ignorons pas néanmoins que les mots *Style* & *Diction* se prennent souvent l'un pour l'autre, surtout par les auteurs qui ne s'expriment pas sur ce sujet avec une exactitude rigoureuse : mais la distinction que nous venons d'établir ne nous paroît pas moins réelle. (*M.* D'ALEMBERT.)

(§ Le *Style* de la Bruyère, plein de tours admirables & d'expressions heureuses & nouvelles, seroit un parfait modèle en cette partie de l'art, s'il en avoit toujours respecté assez les bornes, & si, pour vouloir être trop énergique, il ne sortoit pas quelquefois du naturel. C'est ainsi qu'en juge l'abbé d'Olivet, dans son Histoire de l'Académie françoise ; & j'ose ajouter que, quant à la *Diction*, il s'y trouve quelquefois des tours incorrects & nuisibles à la clarté. Mais ce jugement n'empêche pas qu'on ne doive regarder les caractères du Théophraste moderne comme un livre excellent, même en ce qui concerne l'*Élocution* & indépendamment du fonds, qui est très précieux.) (*M.* BEAUZÉE.)

ÉLOGE, s. m. *Belles-Lettres.* Louange que l'on donne à quelque personne ou à quelque chose en considération de son excellence, de son rang, ou de ses vertus, &c.

La vérité simple & exacte devroit être la base & l'ame de tous les *Éloges ;* ceux qui sont outrés & sans vraisemblance, font tort à celui qui les reçoit, & à celui qui les donne. Car tous les hommes se croient en droit, jusqu'à un certain point, d'établir la réputation des autres ou d'en décider ; ils ne peuvent souffrir qu'un panégyriste s'en rende le maître, & en fasse pour ainsi dire une espèce de monopole ; la louange les indispose, leur donne lieu de discuter les qualités prétendues de la personne qu'on loue, souvent de les contester, & de démentir l'orateur. (*L'abbé* MALLET.)

Voyez au mot DICTIONNAIRE, les réflexions qui ont été faites sur les *Éloges* qu'on peut donner dans les Dictionnaires historiques : ces réflexions s'appliquent à quelque *Éloge* que ce puisse être. Bien pénétrés de leur importance & de leur vérité, les éditeurs de l'*Encyclopédie* déclarent qu'ils ne prétendent point adopter tous les *Éloges* qui pourront y avoir été donnés par leurs collègues, soit à des gens de lettres, soit à d'autres, comme ils ne prétendent pas non plus adopter les critiques, ni en général les opinions avancées ou soutenues ailleurs que dans leurs propres articles. Tout est libre dans cet ouvrage, excepté la satyre ; mais par la raison que tout y est libre, chacun doit y répondre au Public de ce qu'il avance, de ce qu'il blâme, & de ce qu'il loue. C'est en partie pour cette raison que nous nous sommes fait la loi de nommer dorénavant nos collègues sans aucun *Éloge ;* la reconnoissance est sans doute un sentiment que nous leur devons ; mais c'est au Public à apprécier leur travail.

Qu'il nous soit permis à cette occasion de déplorer l'abus intolérable de panégyriques & de satyres, qui avilit aujourdhui la république des Lettres. Quels ouvrages que ceux dont plusieurs de nos écrivains périodiques ne rougissent pas de faire l'*Éloge ?* quelle ineptie, ou quelle bassesse ? Que la postérité seroit surprise de voir les Voltaire & les Montesquieu déchirés dans la même page où l'écrivain le plus médiocre est célébré ! Mais heureusement la postérité ignorera ces louanges & ces invectives éphémères ; & il semble que leurs auteurs l'ayent prévu, tant ils ont eu peu de respect pour elle. Il est vrai qu'un écrivain satyrique, après avoir outragé les hommes célèbres pendant leur vie, croit réparer ses insultes par les *Éloges* qu'il leur donne après leur mort ; il ne s'apperçoit pas que ses *Éloges* sont un nouvel outrage qu'il fait au mérite, & une nouvelle manière de se déshonorer lui-même. (*M.* D'ALEMBERT.)

ÉLOGES ACADÉMIQUES. Ce sont ceux qu'on prononce dans les Académies & Sociétés littéraires, à l'honneur des membres qu'elles ont perdus. Il y en a de deux sortes, d'oratoires & d'historiques. Ceux qu'on prononce dans l'Académie françoise, sont de la première espèce. Cette Compagnie a imposé à tout nouvel académicien le devoir si noble & si juste de rendre, à la mémoire de celui à qui il succède, les hommages qui lui sont dus : cet objet est un de ceux que le récipiendaire doit remplir dans son discours de réception. Dans ce discours oratoire on se borne à louer en général les talents, l'esprit, & même, si on le juge à propos, les qualités du cœur de celui à qui l'on succède, sans entrer dans aucun détail sur les circonstances de sa vie. On ne doit rien dire de ses défauts ; du moins, si on les touche, ce doit être si légèrement, si adroitement, & avec tant de finesse, qu'on les présente à l'auditeur ou au lecteur par un côté favorable. Au reste, il seroit peut-être à souhaiter que, dans les réceptions à l'Académie françoise, un seul des deux académiciens qui parlent, savoir le récipiendaire ou le directeur, se chargeât de l'*Éloge* du défunt ; le directeur seroit moins exposé à répéter une partie de ce que le récipiendaire a dit, & le champ seroit par ce moyen un peu plus libre dans ces sortes de discours, dont la matière n'est d'ailleurs que trop *donnée :* sans s'affranchir entièrement des *Éloges* de justice & de devoir, on seroit plus à portée de traiter des sujets de littérature intéressants pour le Public. Plusieurs académiciens, entre autres M. de Voltaire, ont déja donné cet exemple, qui paroît bien digne d'être suivi.

Les *Éloges* historiques sont en usage dans nos Académies des Sciences & des Belles Lettres, & à leur exemple dans un grand nombre d'autres : c'est le secrétaire qui en est chargé. Dans ces *Éloges* on détaille toute la vie d'un académicien, depuis sa naissance jusqu'à sa mort ; on doit néanmoins en retrancher les détails bas, puérils, indignes enfin de la majesté d'un *Éloge* philosophique.

Ces *Éloges*, étant historiques, sont proprement des Mémoires pour servir à l'Histoire des Lettres : la vérité doit donc en faire le caractère principal. On doit néanmoins l'adoucir, ou même la taire quelquefois, parce que c'est un *Éloge*, & non une satyre que l'on doit faire ; mais il ne faut jamais la déguiser ni l'altérer.

Dans un *Éloge* académique on a deux objets à peindre, la personne & l'auteur : l'une & l'autre se peindront par les faits. Les réflexions philosophiques doivent surtout être l'ame de ces sortes d'écrits ; elles seront tantôt mêlées au récit avec art & brièveté ; tantôt rassemblées & dèvelopées dans des morceaux particuliers, où elles formeront comme des masses de lumière qui serviront à éclairer le reste. Ces réflexions, séparées des faits ou entre-mêlées avec eux, auront pour objet le caractère d'esprit de l'auteur, l'espèce & le degré de ses talents, de ses lumières, & de ses connoissances, le contraste ou l'accord de ses écrits & de ses mœurs, de son cœur & de son esprit, & surtout le caractère de ses ouvrages, leur degré de mérite, ce qu'ils renferment de neuf ou de singulier, le point de perfection où l'académicien avoit trouvé la matière qu'il a traitée, & le point de perfection où il l'a laissée, en un mot l'analyse raisonnée des écrits ; car c'est aux ouvrages qu'il faut principalement s'attacher dans un *Éloge* académique : se borner à peindre la personne, même avec les couleurs les plus avantageuses, ce seroit faire une satyre indirecte de l'auteur & de sa compagnie ; ce seroit supposer que l'académicien étoit sans talents, & qu'il n'a été reçu qu'à titre d'honnête homme, titre très-estimable pour la société, mais insuffisant pour une Compagnie littéraire. Cependant comme il n'est pas sans exemple de voir adopter par les académiciens des hommes d'un talent très-foible, soit par faveur & malgré elle, soit autrement, c'est alors le devoir du secrétaire de se rendre pour ainsi dire médiateur entre sa Compagnie & le Public, en palliant ou excusant l'indulgence de l'une sans manquer de respect à l'autre, & même à la vérité. Pour cela, il doit réunir avec choix & présenter sous un point de vûe avantageux, ce qu'il peut y avoir de bon & d'utile dans les ouvrages de celui qu'il est obligé de louer. Mais si ces ouvrages ne fournissent absolument rien à dire, que faire alors ? Se taire. Et si, par un malheur très-rare, la conduite a déshonoré les ouvrages, quel parti prendre ? Louer les ouvrages.

C'est apparemment par ces raisons que les Académies des Sciences & des Belles-Lettres n'imposent point au secrétaire la loi rigoureuse de faire l'*Éloge* de tous les académiciens : il seroit pourtant juste, & désirable même, que cette loi fût sévèrement établie ; il en résulteroit peut-être qu'on apporteroit, dans le choix des sujets, une sévérité plus constante & plus continue : le secrétaire, & sa compagnie par contrecoup, seroient plus intéressés à ne choisir que des hommes *louables*.

Concluons de ces réflexions, que le secrétaire d'une Académie doit, non seulement avoir une connoissance étendue des différentes matières dont l'Académie s'occupe, mais posséder encore le talent d'écrire perfectionné par l'étude des Belles-Lettres, la finesse de l'esprit, la facilité de saisir les objets & de les présenter, enfin l'Éloquence même. Cette place est donc celle qu'il est le plus important de bien remplir, pour l'avantage & pour l'honneur d'un Corps littéraire. L'Académie des Sciences doit certainement à M. de Fontenelle une partie de la réputation dont elle jouït : sans l'art avec lequel ce célèbre écrivain a fait valoir la plupart des ouvrages de ses confrères, ces ouvrages, quoiqu'excellents, ne seroient connus que des savants seuls, ils resteroient ignorés de ce qu'on appelle *le Public* ; & la considération dont jouït l'Académie des Sciences, seroit moins générale. Aussi peut-on dire de M. de Fontenelle, qu'il a rendu la place dont il s'agit très-dangereuse à occuper. Les difficultés en sont d'autant plus grandes, que le genre d'écrire de cet auteur célèbre est absolument à lui, & ne peut passer à un autre sans s'altérer ; c'est une liqueur qui ne doit point changer de vase : il a eu, comme tous les grands écrivains, le style de sa pensée ; ce style original & simple ne peut représenter agréablement & au naturel un autre esprit que le sien : en cherchant à l'imiter (j'en appelle à l'expérience), on ne lui ressemblera que par les petits défauts qu'on lui a reprochés, sans atteindre aux beautés réelles qui font oublier ces taches légères. Ainsi, pour réussir après lui, s'il est possible, dans cette carrière épineuse, il faut nécessairement prendre un ton qui ne soit pas le sien : il faut de plus, ce qui n'est pas le moins difficile, accoutumer le Public à ce ton, & lui persuader qu'on peut être digne de lui plaire en se frayant une route différente de celle par laquelle il a coutume d'être conduit ; car malheureusement le Public, semblable aux Critiques subalternes, juge d'abord un peu trop par imitation ; il demande des choses nouvelles, & se révolte quand on lui en présente. Il est vrai qu'il y a cette différence entre le Public & les Critiques subalternes, que celui-là revient bientôt, & que ceux-ci s'opiniâtrent. (*M.* D'ALEMBERT.)

* ÉLOGE, LOUANGE. *Synonymes*.

(¶ Ces deux mots expriment également un témoignage honorable, conçu en des termes qui marquent l'estime.) (*M.* BEAUZÉE.)

Ils diffèrent à plusieurs égards l'un de l'autre. *Louange*, au singulier & précédé de l'article *la*, se prend dans un sens absolu ; *Éloge*, au singulier & précédé de l'article *le*, se prend dans un sens relatif. Ainsi, l'on dit : La *Louange* est quelquefois dangereuse ; l'*Éloge* de telle personne est juste, est outré, &c.

Louange, au singulier, ne s'emploie guère, ce me semble, avec le mot *une* ; on dit un *Éloge* plus tôt qu'une *Louange* : du moins *Louange*, en ce cas,

ne se dit guère que lorsqu'on *loue* quelqu'un d'une manière détournée & indirecte. EXEMPLE : Tel auteur a donné une *Louange* bien fine à son ami. (*M.* D'*ALEMBERT*.)

(¶ Je crois qu'en toute occasion on peut dire, Une *Louange*, dès que l'on ajoûte une épithète propre à spécifier : Une *Louange* fine, délicate, grossière, directe, indirecte, juste, injuste, déplacée, outrée, &c. Il n'en est pas autrement du mot *Éloge*.) (*M. BEAUZÉE*.)

Il semble aussi que, lorsqu'il est question des hommes, *Éloge* dise plus que *Louange*, du moins en ce qu'il suppose plus de titres & de droits pour être *loué* : on dit de quelqu'un, qu'il a été comblé d'*Éloges*, lorsqu'il a été *loué* beaucoup & avec justice ; & d'un autre, qu'il a été accablé de *Louanges*, lorsqu'on l'a *loué* à l'excès ou sans raison. (*M.* D'*ALEMBERT*.)

(¶ Dans ces deux exemples, la différence vient des deux mots *Comblé* & *Accablé*, & non pas des mots *Éloges* & *Louanges* : on diroit également, comblé de *Louanges*, & accablé d'*Éloges* ; on trouve le premier dans le Dictionnaire de l'Académie. La distinction que l'on établit ici paroît donc nulle ou peu fondée.) (*M. BEAUZÉE*.)

Au contraire en parlant de Dieu, *Louange* signifie plus qu'*Éloge* ; car on dit, Les *Louanges* de Dieu.

Éloge se dit encore des harangues prononcées ou des ouvrages imprimés à la *Louange* de quelqu'un : *Éloge* funèbre, *Éloge* historique, *Éloge* académique.

Enfin ces mots diffèrent aussi par ceux auxquels on les joint : on dit, *Faire l'Éloge de quelqu'un*, & *Chanter les Louanges de Dieu*. (*M.* D'*ALEMBERT*.)

(¶ Il me semble que l'*Éloge* est un témoignage honorable, rendu à quelque objet envisagé sous un point de vûe particulier ; & que la *Louange* est un témoignage honorable, rendu sans restriction.

Voilà pourquoi nous chantons les *Louanges* de Dieu, parce que rien n'y est répréhensible ou médiocre ; & que nous donnons des *Éloges* aux hommes, parce qu'il y a du choix à faire & que le bon y est mêlé de mauvais. C'est pour cela aussi que la *Louange* est dangereuse pour les hommes, parce qu'elle peut persuader faussement à leur amour-propre qu'ils sont irréprochables à tous égards ; & que les *Éloges*, dispensés à propos, sont des avis indirects du choix que l'on fait pour *louer*). *Voyez* APPLAUDISSEMENTS, LOUANGES. *Syn.* & VANTER, LOUER. *Synonymes*. (*M. BEAUZÉE*.)

ÉLOQUENCE, f. f. (*Belles-Lettres*.) *L'Éloquence* est née avant les règles de la Rhétorique, comme les langues se sont formées avant la Grammaire.

La Nature rend les hommes *éloquents* dans les grands intérêts & dans les grandes passions. Quiconque est vivement ému, voit les choses d'un autre œil que les autres hommes. Tout est pour lui objet de Comparaison rapide & de Métaphore : sans qu'il y prenne garde, il anime tout, & fait passer dans ceux qui l'écoutent une partie de son enthousiasme.

Un philosophe très-éclairé a remarqué que le peuple même s'exprime par des figures ; que rien n'est plus commun, plus naturel, que les tours qu'on appelle *Tropes*.

Ainsi, dans toutes les langues, *le cœur brûle*, *le courage s'allume*, *les yeux étincellent*, *l'esprit est accablé*, *il se partage*, *il s'épuise* ; *le sang se glace*, *la tête se renverse* ; *on est enflé d'orgueil*, *enivré de vengeance* : la Nature se peint partout dans ces images fortes, devenues ordinaires.

C'est elle dont l'instinct enseigne à prendre d'abord un air, un ton modeste avec ceux dont on a besoin. L'envie naturelle de captiver ses juges & ses maîtres, le recueillement de l'ame profondément frapée, qui se prépare à déployer les sentiments qui la pressent, sont les premiers maîtres de l'Art.

C'est cette même Nature qui inspire quelquefois des débuts vifs & animés ; une forte passion, un danger pressant, appellent tout d'un coup l'imagination : ainsi, un capitaine des premiers califes, voyant fuir les musulmans, s'écria : « Où courez-» vous ? ce n'est pas là que sont les ennemis. »

On attribue ce même mot à plusieurs capitaines ; on l'attribue à *Cromwel*. Les ames fortes se rencontrent beaucoup plus souvent que les beaux esprits.

Rafi, un capitaine musulman du temps même de Mahomet, voit les arabes effrayés qui s'écrient que leur Général Dérar est tué ; *Eh ! qu'importe*, dit-il, *que Dérar soit mort ? Dieu est vivant & vous regarde ; marchez*.

C'étoit un homme bien *éloquent*, que ce matelot anglois qui fit résoudre la guerre contre l'Espagne en 1740. *Quand les espagnols, m'ayant mutilé, me présentèrent la mort, je recommandai mon ame à Dieu & ma vengeance à ma Patrie*.

La Nature fait donc l'*Éloquence* ; & si on a dit que les poëtes naissent & que les orateurs se forment, on l'a dit quand l'*Éloquence* a été forcée d'étudier les lois, le génie des juges, & la méthode du temps : la Nature seule n'est *éloquente* que par élans.

Les préceptes sont toujours venus après l'art. Tisias fut le premier qui recueillit les lois de l'*Éloquence*, dont la Nature donne les premières règles.

Platon dit ensuite, dans son *Gorgias*, qu'un orateur doit avoir la subtilité des dialecticiens, la science des philosophes, la diction presque des poëtes, la voix & les gestes des plus grands acteurs.

Aristote fit voir ensuite que la véritable Philosophie est le guide secret de l'esprit dans tous les Arts : il creusa les sources de l'*Éloquence* dans son livre de la *Rhétorique* ; il fit voir que la Dialectique est le fondement de l'art de persuader, & qu'être *éloquent* c'est savoir prouver.

Il distingua les trois genres, le délibératif, le démonstratif, & le judiciaire. Dans le délibératif

il s'agit d'exhorter ceux qui délibèrent, à prendre un parti sur la guerre & sur la paix, sur l'administration publique, *&c.* dans le démonstratif, de faire voir ce qui est digne de louange ou de blâme; dans le judiciaire, de persuader, d'absoudre, ou de condanner, *&c.* On sent assez que ces trois genres rentrent souvent l'un dans l'autre.

Il traite ensuite des passions & des mœurs que tout orateur doit connoître.

Il examine quelles preuves on doit employer dans ces trois genres d'*Éloquence*. Enfin il traite à fond de l'Élocution, sans laquelle tout languit; il recommande les Métaphores, pourvu qu'elles soient justes & nobles; il exige surtout la convenance & la bienséance.

Tous ces préceptes respirent la justesse éclairée d'un philosophe, & la politesse d'un athénien; & en donnant les règles de l'*Éloquence*, il est *éloquent* avec simplicité.

Il est à remarquer que la Grèce fut la seule contrée de la terre où l'on connût alors les lois de l'*Éloquence*, parce que c'étoit la seule où la véritable *Éloquence* existât.

L'art grossier étoit chez tous les hommes; des traits sublimes ont échapé partout à la Nature dans tous les temps: mais remuer les esprits de toute une Nation polie, plaire, convaincre & toucher à la fois, cela ne fut donné qu'aux grecs.

Les orientaux étoient presque tous esclaves: c'est un caractère de la servitude de tout exagérer; ainsi, l'*Éloquence* asiatique fut monstrueuse. L'Occident étoit barbare du temps d'Aristote.

L'*Éloquence* véritable commença à se montrer dans Rome du temps des Gracques, & ne fut perfectionnnée que du temps de Cicéron. Marc-Antoine l'orateur, Hortensius, Curion, César, & plusieurs autres, furent des hommes *éloquents*.

Cette *Éloquence* périt avec la république, ainsi que celle d'Athènes. L'*Éloquence* sublime n'appartient, dit-on, qu'à la liberté; c'est qu'elle consiste à dire des vérités hardies, à étaler des raisons & des peintures fortes. Souvent un maître n'aime pas la vérité, craint les raisons, & aime mieux un compliment délicat que de grands traits.

Cicéron, après avoir donné les exemples dans ses harangues, donna les préceptes dans son livre de l'*Orateur*; il suit presque toute la méthode d'Aristote, & l'explique avec le style de Platon.

Il distingue le genre simple, le tempéré, & le sublime.

Rollin a suivi cette division dans son *Traité des Études*; &, ce que Cicéron ne dit pas, il prétend que le tempéré est *une belle rivière ombragée de vertes forêts des deux côtés; le simple, une table servie proprement, dont tous les mets sont d'un goût excellent, & dont on bannit tout rafinement; que le sublime foudroie, & que c'est un fleuve impétueux qui renverse tout ce qui lui résiste.*

Sans se mettre à *cette table*, sans suivre *ce foudre, ce fleuve*, & *cette rivière*, tout homme de bon sens voit que l'*Éloquence simple* est celle qui a des choses simples à exposer, & que la clarté & l'élégance sont tout ce qui lui convient.

Il n'est pas besoin d'avoir lu Aristote, Cicéron, & Quintilien, pour sentir qu'un avocat qui débute par un exorde pompeux au sujet d'un mur mitoyen, est ridicule: c'étoit pourtant le vice du Barreau jusqu'au milieu du dix-septième siècle; on disoit avec emphase des choses triviales. On pourroit compiler des volumes de ces exemples; mais tous se réduisent à ce mot d'un avocat, homme d'esprit, qui, voyant que son adversaire parloit de la guerre de Troye & du Scamandre, l'interrompit en disant: *La Cour observera que ma partie ne s'appelle pas* Scamandre, *mais* Michaut.

Le genre sublime ne peut regarder que de puissants intérêts, traités dans une grande assemblée.

On en voit encore de vives traces dans le Parlement d'Angleterre; on a quelques harangues qui y furent prononcées en 1739, quand il s'agissoit de déclarer la guerre à l'Espagne. L'esprit de Démosthène & de Cicéron semble avoir dicté plusieurs traits de ces discours; mais ils ne passeront pas à la postérité comme ceux des grecs & des romains, parce qu'ils manquent de cet art & de ce charme de la Diction qui mettent le sceau de l'immortalité aux bons ouvrages.

Le genre tempéré est celui de ces discours d'appareil, de ces harangues publiques, de ces compliments étudiés, dans lesquels il faut couvrir de fleurs la futilité de la matière.

Ces trois genres rentrent encore souvent l'un dans l'autre, ainsi que les trois objets de l'*Éloquence* qu'Aristote considère; & le grand mérite de l'orateur est de les mêler à propos.

La grande *Éloquence* n'a guère pu en France être connue au Barreau, parce qu'elle ne conduit pas aux honneurs comme dans Athènes, dans Rome, & comme aujourdhui dans Londres, & n'a point pour objet de grands intérêts publics: elle s'est réfugiée dans les Oraisons funèbres, où elle tient un peu de la Poésie.

Bossuet, & après lui Fléchier, semblent avoir obéi à ce précepte de Platon, qui veut que l'Élocution d'un orateur soit quelquefois celle même d'un poète.

L'*Éloquence* de la Chaire avoit été presque barbare jusqu'au P. Bourdaloue; il fut un des premiers qui firent parler la raison.

Les anglois ne vinrent qu'ensuite, comme l'avoue Burnet, évêque de Salisburi. Ils ne connurent point l'Oraison funèbre; ils évitèrent dans les sermons les traits véhéments qui ne leur parurent point convenables à la simplicité de l'Évangile; & ils se défièrent de cette méthode des divisions recherchées, que Fénélon condanne dans ses *Dialogues sur l'Éloquence*.

Quoique nos sermons roulent sur l'objet le plus important à l'homme, cependant il s'y trouve peu de ces morceaux frapants, qui, comme les beaux en-

droits de Cicéron & de Démosthène, sont devenus les modèles de toutes les nations occidentales. Le lecteur sera pourtant bien aise de trouver ici ce qui arriva la première fois que Massillon, depuis évêque de Clermont, prêcha son fameux sermon du petit Nombre des Élus : il y eut un endroit où un transport de saisissement s'empara de tout l'auditoire; presque tout le monde se leva à moitié par un mouvement involontaire; le murmure d'acclamation & de surprise fut si fort, qu'il troubla l'orateur, & ce trouble ne servit qu'à augmenter le pathétique de ce morceau: le voici.

« Je suppose que ce soit ici notre dernière heure » à tous, que les cieux vont s'ouvrir sur nos têtes, » que le temps est passé & que l'éternité com- » mence, que Jésus-Christ va paroître pour » nous juger selon nos œuvres, & que nous som- » mes tous ici pour attendre de lui l'arrêt de la » vie ou de la mort éternelle: je vous le demande, » frapé de terreur comme vous, ne séparant point » mon sort du vôtre, & me mettant dans la même » situation où nous devons tous paroître un jour » devant Dieu notre juge : si Jésus-Christ, » dis-je, paroissoit dès à présent pour faire la ter- » rible séparation des justes & des pécheurs, croyez- » vous que le plus grand nombre fût sauvé? Croyez- » vous que le nombre des justes fût au moins égal » à celui des pécheurs? Croyez-vous que, s'il fai- » soit maintenant la discussion des œuvres du grand » nombre qui est dans cette église, il trouvât seu- » lement dix justes parmi nous? En trouveroit-il » un seul? » (Il y a eu plusieurs éditions différentes de ce discours, mais le fonds est le même dans toutes.)

Cette figure, la plus hardie qu'on ait jamais employée, & en même temps la plus à sa place, est un des plus beaux traits d'*Éloquence* qu'on puisse lire chez les nations anciennes & modernes; & le reste du discours n'est pas indigne de cet endroit si saillant.

De pareils chefs-d'œuvre sont très-rares ; tout est d'ailleurs devenu lieu commun.

Les prédicateurs qui ne peuvent imiter ces grands modèles, feroient mieux de les apprendre par cœur & de les débiter à leur auditoire (supposé encore qu'ils eussent ce talent si rare de la Déclamation), que de prêcher dans un style languissant des choses aussi rebattues qu'utiles.

On demande si l'*Éloquence* est permise aux historiens; celle qui leur est propre consiste dans l'art de préparer les évènements, dans leur exposition toujours nette & élégante, tantôt vive & pressée, tantôt étendue & fleurie, dans la peinture vraie & forte des mœurs générales & des principaux personnages, dans les réflexions incorporées naturellement au récit, & qui n'y paroissent point ajoutées. L'*Éloquence* de Démosthène ne convient point à Thucydide; une harangue directe qu'on met dans la bouche d'un héros qui ne la prononça jamais, n'est guères qu'un beau défaut, au jugement de plusieurs esprits éclairés. (*Voltaire.*)

Éloquence Poétique (*Belles-Lettres.*) Qui ne connoît pas le plaisir que nous avons à inspirer nos sentiments, à persuader nos opinions, à répandre nos lumières, à multiplier ainsi notre ame? C'est un attrait qui, dans le moral, peut se comparer à celui de la réproduction physique, & peut-être l'un des premiers besoins de l'homme en société. La Poésie, dont c'est là l'objet, a donc sa source dans la Nature.

Quant aux moyens d'instruire & de persuader, ils sont les mêmes en Philosophie, en *Éloquence*, en Poésie; & ce n'est pas ici le lieu de les examiner.

Il y a cependant un procédé que la Philosophie ne connoît pas, que l'*Éloquence* ne devroit pas connoître, & dans lequel la Poésie excelle : c'est l'art de la séduction, l'art de fraper l'ame du côté sensible, de l'intéresser à croire ce qu'on veut lui persuader, & de lui inspirer, pour le sentiment ou l'opinion qu'on lui propose, un penchant qui donne à la vraisemblance tout le poids de la vérité. On sent combien cette *Éloquence* insinuante ou passionnée est essencielle à la Poésie, qui n'est que feinte & illusion. C'est peu de se répandre dans le style poétique comme un feu élémentaire; elle s'y rassemble quelquefois en un foyer lumineux & brûlant, d'où elle écarte, comme autant de nuages, les ornements qui l'obscurciroient, puissante de sa chaleur & brillante de sa lumière. Alors la Poésie n'est que l'*Éloquence* même dans toute sa force & avec tous ses artifices. Voyez, dans l'*Iliade*, la harangue de Priam aux pieds d'Achille; dans Ovide, celles d'Ajax & d'Ulysse; dans Milton, celle de Satan; dans Corneille, les scènes d'Auguste & de Cinna; dans Racine, les discours de Burrhus & de Narcisse au jeune Néron; dans la *Henriade*, la harangue de Potier aux États; celle de Brutus au Sénat, dans la tragédie de ce nom ; dans la *Mort de César*, celle d'Antoine au Peuple, *&c.* C'est tour à tour le langage de Démosthène, de Cicéron, de Massillon, de Bossuet, à quelques hardiesses près, que la Poésie autorise, & que l'*Éloquence* elle-même se permet quelquefois.

Si l'on m'accuse de confondre ici les genres, que l'on me dise en quoi diffèrent l'*Éloquence* de Burrhus parlant à Néron, dans la tragédie de Racine, & celle de Cicéron parlant à César, dans la péroraison pour Ligarius?

Toute la différence que je vois entre l'*Éloquence poétique* & l'*Éloquence oratoire*, c'est que l'une doit être l'élixir de l'autre. L'importance de la vérité rend l'auditeur patient; au lieu que la fiction n'attache qu'autant qu'elle intéresse. L'*Éloquence* du poète doit donc être plus animée, plus rapide, plus soutenue, que celle de l'orateur. L'un est libre dans le choix, dans la forme de ses sujets, il les soumet à son génie; l'autre est commandé par ses sujets mêmes, & son génie en est dépendant: ainsi, les détails épineux & languissants qu'on pardonne à l'orateur, seroient justement reprochés au poète.

L'*Éloquence* du poète n'est donc que l'*Éloquence*

exquiſe de l'orateur, appliquée à des ſujets intéreſſants, féconds, & dociles; & les divers genres d'*Éloquence* que les rhéteurs ont diſtingués, le délibératif, le démonſtratif, le judiciaire, ſont du reſſort de l'Art poétique, comme de l'Art oratoire. Mais les poètes ont ſoin de choiſir de grandes cauſes à diſcuter, de grands intérêts à débattre. Auguſte doit-il abdiquer ou garder l'empire du monde? Ptolomée doit-il accorder ou refuſer un aſyle à Pompée; & s'il le reçoit, doit-il le défendre, doit-il le livrer à Céſar vif ou mort? Attila doit-il s'allier au roi des françois ou à l'Empereur des romains, ſoutenir Rome chancelante ſur le penchant de ſa ruine, ou hâter les deſtins de l'empire françois encore au berceau; écouter la gloire ou l'ambition? Voilà de quoi il s'agit dans les délibérations de Corneille. Si la ſcène d'Attila eſt foiblement traitée, au moins eſt-elle grandement conçue, & l'idée ſeule en auroit dû impoſer à Boileau. La ſcène délibérative qui mérite le mieux d'être placée à côté de celles que je viens de citer, eſt l'expoſition de Brutus: le Sénat doit-il recevoir l'ambaſſadeur de Porſenna, & en l'écoutant, doit-il traiter avec l'envoyé du protecteur des Tarquins; ou bien doit-il le refuſer, & le renvoyer ſans l'entendre? Il n'eſt point de ſpectateur dont l'ame ne reſte comme ſuſpendue, tandis que de tels intérêts ſont balancés & diſcutés avec chaleur. Ce qui rend encore plus théâtrales ces ſortes de délibérations, c'eſt lorſque la cauſe publique ſe joint à l'intérêt capital d'un perſonnage intéreſſant, dont le ſort dépend de ce qu'on va réſoudre: car il faut bien ſe ſouvenir que l'intérêt individuel d'homme à homme, eſt le ſeul qui nous touche vivement. Les termes collectifs de peuple, d'armée, de république, ne nous préſentent que des idées vagues. Rome, Carthage, la Grèce, la Phrygie, ne nous intéreſſent que par l'entremiſe des perſonnages dont le deſtin dépend du leur. C'étoit une belle choſe, dans *Inès*, que la ſcène où l'on délibère ſi Alphonſe doit punir ou pardonner la révolte de ſon fils; mais il faloit à ce jugement terrible un appareil impoſant, & ſurtout dans les opinions un caractère majeſtueux & ſombre, qui inſpirât la crainte des lois & la pitié pour l'ame d'un père. Cette ſcène, j'oſe le dire, étoit au deſſus des forces de la Motte: c'étoit à celui qui a peint l'ame d'Alvarez & l'ame de Brutus, de traiter cette ſituation, qui, faute d'*Éloquence* & de dignité, n'eſt ni touchante ni vraiſemblable.

On a voulu, je ne ſais pourquoi, diſtinguer en Poéſie le diſcours prémédité d'avec celui qui n'eſt pas cenſé l'être: l'expreſſion n'a ſa vraiſemblance que lorſqu'elle eſt telle que la Nature doit l'inſpirer dans le moment. Toute la théorie de l'*Éloquence* poétique ſe réduit donc à bien ſavoir quel eſt celui qui parle, quels ſont ceux qui l'écoutent, ce qu'on veut que l'un perſuade aux autres, & de régler ſur ces rapports le langage qu'on lui fait tenir.

Mais quelquefois auſſi celui qui parle ne veut que répandre & ſoulager ſon cœur. Par exemple, lorſqu'Andromaque fait à Céphiſe le tableau du maſſacre de Troye, ou qu'elle lui retrace les adieux d'Hector, ſon deſſein n'eſt pas de l'inſtruire, de la perſuader, de l'émouvoir: elle n'attend, ne veut rien d'elle. C'eſt un cœur déchiré qui gémit, & qui, trop plein de ſa douleur, ne demande qu'à l'épancher. Rien de plus naturel, rien de plus favorable au dèvelopement des paſſions. Il eſt un degré où elles ſont muettes, mais avant de parvenir à cet excès de ſenſibilité qui touche à l'inſenſibilité même, plus on eſt emu, moins on peut ſe ſuffire; & ſi l'on n'a pas un ami fidèle & ſenſible à qui ſe livrer, on eſpère en trouver un jour parmi les hommes; on grave ſes peines ou ſes plaiſirs ſur les arbres, ſur les rochers; on les confie dans ſes écrits aux ſiècles qui ſont à naître, & qui les liront quand on ne ſera plus; ainſi, par une illuſion vaine, mais conſolante, on ſe ſurvit à ſoi-même, & l'on jouït en idée de l'intérêt qu'on inſpirera: c'eſt là ce qui fonde la vraiſemblance de tous les genres de Poéſie où l'ame, par un mouvement ſpontané, dépoſe ſes ſentiments les plus cachés, ſes affections les plus intimes: c'eſt là ſurtout que les mœurs ſont naïvement exprimées; car dans toutes les autres ſcènes la nature eſt gênée, & peut ſe déguiſer.

Plus la paſſion tient de la foibleſſe, plus elle eſt facile à ſe répandre au dehors: l'amour a plus de confidents que la haine & que l'ambition; celles-ci ſuppoſent dans l'ame une force qui ſert à les renfermer. Achille, indigné contre Agamemnon, ſe retire ſeul ſur le rivage de la mer; s'il avoit aimé Briſéis, il auroit eu beſoin de Patrocle. Auſſi l'Élégie, qui n'eſt autre choſe que le dèvelopement de l'ame, préfère-t-elle l'amour à des ſentiments plus ſérieux & plus profonds; auſſi nos poètes qui ont mis au théâtre cette paſſion, que les grecs dédaignoient de peindre, ont-ils trouvé dans le trouble, dans les combats, dans les mouvements divers qu'elle excite, une ſource intariſſable de la plus belle Poéſie. Dans combien de ſens oppoſés le ſeul Racine n'a-t-il pas vu les plis & les replis du cœur d'une amante? avec combien de paſſions diverſes il a mêlé celle de l'amour! C'eſt ſurtout dans ces confidences intimes qu'il a eu l'art de ménager, c'eſt là, dis-je, qu'il expoſe ou prépare l'effet touchant des ſituations, & qu'il établit ſur les mœurs la vraiſemblance de la fable. Sans les trois ſcènes de Phèdre avec Œnone, ce rôle, qui nous attendrit juſqu'aux larmes, eût été révoltant pour nous. Qu'on ſe rappelle ſeulement ces vers:

> Je me connois, je ſais toutes mes perfidies,
> Œnone, & ne ſuis point de ces femmes hardies,
> Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
> Ont ſu ſe faire un front qui ne rougit jamais.
> Je connois mes fureurs, je les rappelle toutes;
> Il me ſemble déja que ces murs, que ces voûtes,
> Vont prendre la parole, & prêts à m'accuſer,
> Attendent mon époux pour le déſabuſer.

C'eſt

C'eſt là de la vraie *Éloquence ;* c'eſt là ce qui gagne les eſprits en faveur du coupable odieux à lui-même & tourmenté par ſes remords. La fureur jalouſe de Phèdre s'irrite par la comparaiſon qu'elle fait, du bonheur d'Hippolyte & de ſon amante avec les maux qu'elle-même a ſoufferts :

Ils ſuivoient ſans remords leur penchant amoureux ;
Tous les jours ſe levoient clairs & ſereins pour eux ;
Et moi, triſte rebut de la Nature entière,
Je me cachois au jour, je fuyois la lumière :
La Mort eſt le ſeul dieu que j'oſois implorer.

Et de là cet égarement & ce déſeſpoir, qui rendent naturel & ſupportable le ſilence qu'elle a gardé ſur l'innocence d'Hippolyte. Mais il n'en falloit pas moins pour obtenir grâce ; & la fable d'Euripide, ſans l'art de Racine, n'étoit pas digne du Théâtre françois. On a reproché à notre ſcène tragique d'avoir trop de diſcours & trop peu d'action : ce reproche bien entendu peut être juſte. Nos poètes ſe ſont engagés quelquefois dans des analyſes de ſentiments auſſi froides que ſurperflues ; mais ſi le cœur ne s'épanche que parce qu'il eſt trop plein de ſa paſſion, & lorſque la violence de ſes mouvements ne lui permet pas de les retenir, l'effuſion n'en ſera jamais ni froide ni languiſſante. La paſſion porte avec elle, dans ſes mouvements tumultueux, de quoi varier ceux du ſtyle ; & ſi le poète eſt bien pénétré de ſes ſituations, s'il ſe laiſſe guider par la nature, au lieu de vouloir la conduire à ſon gré, il placera ces mouvements où la nature les ſollicite ; & laiſſant couler le ſentiment à pleine ſource, il en ſaura prèvenir à propos l'épuiſement & la langueur.

Les réflexions, les affections de l'ame qui ſervent d'aliments à cette eſpèce de pathétique, peuvent ſe combiner, ſe varier à l'infini. Cependant comme elles ont pour baſe un caractère & une ſituation donnée, le poète, en méditant ſur les ſentiments qu'il veut dèveloper, peut y obſerver quelque méthode, &, dans les circonſtances les plus marquées, ſe donner quelques points d'appui. Je ſuppoſe, par exemple, Ariane exhalant ſa douleur ſur l'infidélité de Théſée : quel eſt celui qu'elle aime, à quel excès elle l'a aimé, ce qu'elle a fait pour lui, le prix qu'elle en reçoit, quels ſerments il trahit, quelle amante il abandonne, en quels lieux, dans quel moment, en quel état il la laiſſe, quel étoit ſon bonheur ſans lui, dans quel malheur il l'a plongée, & de quel ſupplice il punit tant d'amour & tant de bienfaits ; voilà ce qui ſe préſente au premier coup d'œil. Que le poète ſe plonge dans l'illuſion ; à meſure que ſon ame s'échauffera, tous ces germes de ſentiment vont ſe dèveloper d'eux-mêmes.

Comme c'eſt là ſurtout que ſe manifeſtent les affections de l'ame, & que les traits les plus déliés, les nuances les plus délicates des caractères ſe font ſentir ; cette ſorte de ſcène exige & ſuppoſe une profonde étude des mœurs. Les commençants ne demandent pas mieux que de s'épargner cette étude ; & l'exemple du Théâtre anglois, encore barbare auprès du nôtre, leur fait donner tout aux mouvements, aux tableaux, & aux ſituations, c'eſt à dire, au ſquelette de la Tragédie. Ainſi, pour éviter la langueur & la molleſſe qu'on nous reproche, on tombe dans un excès contraire, la sècheresse & la dureté. Il eſt plus facile de ſentir que d'indiquer préciſément quel eſt, entre ces deux excès, le milieu que l'on devroit prendre ; mais on le trouvera ſans peine, ſi, renonçant à la folle vanité de briller par les détails, l'on ſe pénètre à fond du ſentiment que l'on doit exprimer. Mais l'*Éloquence* poétique n'eſt jamais plus animée, plus véhémente, plus rapide, que dans les moments où les intérêts, les ſentiments, les paſſions ſe combattent. *Voyez* DIALOGUE. (*M.* MARMONTEL.)

ÉLOQUENT, E. adj. *Belles-Lettres.* On appelle ainſi ce qui perſuade, touche, émeut, élève l'ame : on dit, Un auteur *éloquent*, Un diſcours *éloquent*, Un geſte *éloquent.* *Voyez* aux mots ÉLOCUTION & ÉLOQUENCE, les qualités que doit avoir un diſcours *éloquent.* (*M.* D'ALEMBERT.)

EMBLÊME, ſ. m. *Belles-Lettres.* Image ou tableau qui, par la repréſentation de quelque hiſtoire ou ſymbole connu, accompagnée d'un mot ou d'une légende, nous conduit à la connoiſſance d'une autre choſe ou d'une moralité. *Voyez* DEVISE & ÉNIGME.

L'image de Scévola tenant ſa main ſur un foyer embrâsé, avec ces mots au deſſous : *Agere & pati fortia romanum eſt* (Il eſt d'un romain d'agir & de ſouffrir avec courage), eſt un *Emblême.*

L'*Emblême* eſt un peu plus clair & plus facile à entendre que l'Énigme. Gale définit le premier un tableau ingénieux qui repréſente une choſe à l'œil, & une autre à l'eſprit.

Les *Emblêmes* du célèbre Alciat ſont fameux parmi les ſavants.

Les grecs donnoient auſſi le nom d'*Emblêmes* aux ouvrages en moſaïque, & même à tous les ornements de vaſes, de meubles, & d'habits ; & les romains l'ont auſſi employé dans le même ſens. Cicéron, reprochant à Verrès les larcins des ſtatues, vaſes, &c. & autres ouvrages précieux qu'il avoit enlevés aux ſiciliens, appelle *Emblemata* les ornements qui y étoient attachés, & qu'on en pouvoit ſéparer, auxquels ils ont auſſi comparé les figures & les ornements du diſcours. C'eſt ainſi qu'un ancien poète latin diſoit d'un orateur, que tous ſes mots étoient arrangés comme des pièces de moſaïque :

. . . . *Ut teſſerulæ omnes,*
Arte pavimenti atque emblemate vermiculatæ.

Les juriſconſultes ont auſſi conſervé cette expreſſion dans le même ſens, c'eſt à dire, pour tout ornement ſurajouté & qu'on peut ſéparer du corps d'un

ouvrage. Dans notre langue le mot *Emblême* ne ſignifie qu'une *peinture*, une image, un bas-relief, qui renferme un ſens moral ou politique.

Ce qui diſtingue l'*Emblême* de la Deviſe, c'eſt que les paroles de l'*Emblême* ont toutes ſeules un ſens plein & achevé, & même tout le ſens & toute la ſignification qu'elles peuvent avoir jointes avec la figure. On ajoûte encore cette différence, que la Deviſe eſt un ſymbole déterminé à une perſonne, ou qui exprime quelque choſe qui la concerne en particulier; au lieu que l'*Emblême* eſt un ſymbole plus général. Ces différences deviendront plus ſenſibles, pour peu qu'on veuille comparer l'*Emblême* que nous avons cité avec une Deviſe; par exemple, celle qui repréſente une bougie allumée, avec ces mots, *Juvando conſumor* (Je me conſume en ſervant): il eſt clair que ce dernier ſymbole eſt beaucoup moins général que le premier.

L'image de Scévola tenant ſa main ſur un foyer embrâſé, avec ces mots au deſſous, *Agere & pati fortia romanum eſt* (Il eſt d'un romain d'agir & de ſouffrir avec courage); c'eſt un *Emblême*, où la maxime générale eſt appuyée d'un exemple particulier.

Une bougie allumée, avec ces mots, *Juvando conſumor* (Je me conſume en ſervant); c'eſt une *Deviſe*, où un phénomène phyſique devient par comparaiſon l'image du caractère de quelque particulier, qui ſe conſacre juſqu'à la fin à l'utilité publique. Il eſt clair que ce dernier ſymbole eſt beaucoup moins général que le premier. (*L'Abbé* MALLET.)

(N.) EMBLÊME. *Belles-Lettres*. On n'a pas aſſez nettement diſtingué le Symbole, la Deviſe, & l'*Emblême*.

Le Symbole eſt un ſigne relatif à l'objet dont on veut réveiller l'idée; & cette relation eſt tantôt réelle, tantôt fictive & de convention. La faucille eſt le Symbole des moiſſons, la balance eſt le Symbole de la juſtice. *Voyez* SYMBOLE.

La Deviſe eſt l'expreſſion ſimple ou figurée du caractère, du génie, de la conduite habituelle d'une perſonne, d'une famille, d'une nation, d'un corps politique, militaire, civil, littéraire, &c. & tantôt elle ne s'énonce que par des mots, comme celle du chevalier Bayard, *Sans peur & ſans reproche;* tantôt elle joint à ces mots une figure allégorique dont elle exprime le rapport, comme celle du prince Eugène, un aigle regardant le ſoleil, avec ces mots, *Natus ad ſublimia;* ou comme celle de Maximilien de Béthune, grand-maître de l'artillerie, inventée par Robert Etienne, & le chef-d'œuvre des Deviſes, un aigle portant la foudre, avec ces mots, *Quo juſſa jovis*. *Voyez* DEVISE.

L'*Emblême* eſt un petit tableau, qui exprime allégoriquement une penſée morale ou politique, comme lorſqu'on a fait de la fortune une femme ſvelte & légère, un pied en l'air, touchant à peine du bout de l'autre pied un point d'une roue ou d'un globe, & tenant dans ſes mains un voile enflé par le vent.

On voit par cet exemple que, lorſque la penſée eſt clairement & diſtinctement exprimée par le tableau, elle peut ſe paſſer du ſecours des paroles; & c'eſt alors que l'*Emblême* eſt parfait. Telles ſont ces deux figures antiques de l'Amour, l'une ſur un centaure qu'il a dompté, l'autre ſur un char attelé de deux lions qu'il a ſoumis au frein. Telle eſt encore, pour exprimer l'Envie, l'image d'une femme sèche & hideuſe qui ronge des ſerpents.

Mais lorſque le rapport de l'image à l'idée n'eſt pas aſſez ſenſible, on l'indique par quelques mots; & c'eſt ce qu'on appelle *Lemme*. La figure de Janus à deux viſages exprimera diſtinctement la réunion de la prévoyance & du ſouvenir, ſi ſous l'*Emblême* on met un mot qui éveille l'idée de la prudence. L'imprudence au contraire ſera viſiblement caractériſée dans l'image de la chèvre qui allaite un petit loup, & n'aura pas beſoin de *Lemme*.

Le mérite du *Lemme* eſt d'être laconique, & de ne jeter qu'un ſeul trait de lumière ſur la figure dont il s'agit d'éclairer le ſens; de manière qu'on laiſſe encore à l'eſprit le plaiſir d'un travail léger pour achever d'entendre cette eſpèce d'Énigme ou d'Apologue. En effet, l'*Emblême* ne diffère de l'Énigme qu'en ce qu'il eſt moins obſcur, & ne diffère de l'Apologue qu'en ce qu'il eſt moins dèvelopé. L'*Emblême* eſt un apologue dont le ſujet peut ſe peindre aux yeux dans une ſeule image. Ainſi, dès que l'action de l'Apologue eſt ſimple & n'a qu'un inſtant, on peut le réduire en *Emblême*. Telle eſt, par exemple, la fable du ſerpent qui ronge la lime. Il n'en eſt pas de même de la fable du lion & du rat, ou de la colombe & de la fourmi; parce que l'action a deux moments, & que, ſi l'on ne peint que l'un des deux, il n'y a plus aucun ſens moral. Ainſi, nulle action ſucceſſive ne peut convenir à l'*Emblême;* & de là vient qu'il eſt plus difficile de trouver pour l'*Emblême* que pour l'Apologue, des ſujets dont un eſprit juſte & délicat ſoit ſatisfait. La grande difficulté de l'*Emblême*, c'eſt qu'il doit dire quelque choſe d'ingénieux & ne le dire qu'à demi. Il n'aura plus rien de piquant, ſi la penſée eſt commune ou complettement exprimée. Il doit préſenter un rapport éloigné, mais juſte & qui mérite d'être apperçu. Rien de plus agréable, par exemple, pour exprimer les douceurs de la paix, que l'image de la colombe faiſant ſon nid dans un caſque, ou celle des abeilles y dépoſant leur miel. L'image du ſtatuaire, le ciſeau à la main, effrayé de ſon propre ouvrage, celle des enfants qui redoutent la chute des boules de ſavon qu'ils ont ſoufflées en l'air, ont à la fois cette juſteſſe & cette nouveauté piquante: le ſens en eſt myſtérieux, mais pourtant facile à ſaiſir.

Plus l'objet de l'*Emblême* ſera noble, plus il donnera d'élévation & de grandeur à la penſée. Ainſi, l'image du dragon qui planant au milieu des airs étouffe un ſerpent dans ſes griffes, eſt l'expreſſion la plus ſublime du mérite vainqueur de l'envie.

Mais lors même que l'image est humble, elle doit avoir sa noblesse, & surtout ne rien présenter de rebutant pour l'imagination.

Une autre qualité très-désirable dans l'*Emblême*, c'est que le tableau en soit facile à exécuter, non seulement par le pinceau, mais par le ciseau & le burin; & pour cela il faut que l'objet en soit d'une forme distincte, indépendamment des couleurs. Cette règle est prise dans la destination des *Emblêmes*, qu'on exécute le plus souvent en gravure ou en bas-relief. Ainsi, rien de confus, de compliqué dans ce petit tableau, rien qu'un trait de crayon ne puisse rendre sensible aux yeux. C'est ce qu'on a le moins observé dans ce nombre infini d'*Emblêmes* dont on nous a fait des recueils.

Enfin, l'*Emblême* n'est jamais qu'une Métaphore qui parle aux yeux; & pour en bien connoître l'artifice & les règles, soit quant à la justesse, soit pour les convenances, *voyez* IMAGE & MÉTAPHORE.

On sait du reste que les anciens appeloient *Emblêmes* les ornements qu'on ajoutoit aux vases, aux lambris, aux colonnes, & qui pouvoient s'en détacher. Cicéron reproche à Verrès d'avoir enlevé les *Emblêmes* des vases qu'il avoit trouvés en Sicile. C'étoient des festons, des guirlandes, des bas-reliefs en or & en argent. Le sens du mot a été rêstraint aux figures allégoriques que l'imagination des artistes inventoit pour ces ornements.

On appelle aussi, par extension, *Emblêmes*, les figures allégoriques dont on fait le corps des Devises; & en effet c'est la même espèce d'images, mais relatives dans la Devise à un caractère particulier, & dans l'*Emblême* à une idée générale. *Voyez* DEVISE. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) EMBLÊME. Tout est *Emblême* & Figure dans l'Antiquité. On commence en Chaldée par mettre un bélier, deux chevreaux, un taureau dans le ciel pour marquer les productions de la terre au printems. Le feu est le Symbole de la divinité dans la Perse; le chien céleste avertit les égyptiens de l'inondation du Nil; le serpent qui cache sa queue dans sa tête, devient l'image de l'éternité. La nature entière est peinte & déguisée.

Vous retrouvez encore dans l'Inde plusieurs de ces anciennes statues effrayantes & grossières, qui représentent la vertu munie de dix grands bras avec lesquels elle doit combattre les vices, & que nos pauvres missionnaires ont prises pour le portrait du diable, ne doutant pas que tous ceux qui ne parloient pas françois ou italien n'adorassent le diable.

Mettez tous ces symboles de l'Antiquité sous les yeux de l'homme du sens le plus droit qui n'en aura jamais entendu parler, il n'y comprendra rien; c'est une langue qu'il faut apprendre.

Les anciens poëtes théologiens furent dans la nécessité de donner à Dieu des yeux, des mains, des pieds, de l'annoncer sous la figure d'un homme.

Saint Clément d'Alexandrie (*Stromates*, *liv.* 5.) rapporte ces vers de Xénophanès le colophonien, dignes de toute notre attention :

Grand Dieu, quoi que l'on fasse, & quoi qu'on ose feindre;
On ne peut te comprendre, & moins encor te peindre.
Chacun figure en toi ses attributs divers;
Les oiseaux te feroient voltiger dans les airs,
Les bœufs te prêteroient leurs cornes menaçantes;
Les lions t'armeroient de leurs dents déchirantes,
Les chevaux dans les champs te feroient galoper.

L'ancien Orphée de Thrace, ce premier théologien des grecs, fort antérieur à Homère, s'exprime ainsi, selon le même Clément d'Alexandrie :

Sur son trône éternel assis dans les nuages,
Immobile, il régit les vents & les orages;
Ses pieds pressent la terre; & du vague des airs
Sa main touche à la fois aux rives des deux mers;
Il est principe, fin, milieu de toutes choses.

Tout est donc Figure & *Emblême* : les philosophes, & surtout ceux qui avoient voyagé dans l'Inde, employèrent cette méthode; leurs préceptes étoient des *Emblêmes*, des Énigmes.

N'attisez pas le feu avec une épée, c'est à dire, n'irritez point des hommes en colère.

Ne mettez point la lampe sous le boisseau. — Ne cachez point la vérité aux hommes.

Abstenez-vous de fèves. — Fuyez souvent les assemblées publiques dans lesquelles on donnoit son suffrage avec des fèves blanches ou noires.

N'ayez point d'hirondelle dans votre maison. — Qu'elle ne soit point remplie de babillards.

Dans la tempête adorez l'écho. — Dans les troubles civils retirez-vous à la campagne.

N'écrivez point sur la neige. — N'enseignez point les esprits mous & foibles.

Ne mangez ni votre cœur, ni votre cervelle. — Ne vous livrez ni au chagrin ni à des entreprises trop difficiles, &c.

Telles sont les maximes de *Pythagore*, dont le sens n'est pas difficile à comprendre.

Le plus beau de tous les *Emblêmes* est celui de Dieu, que Timée de Locre figure par cette idée : *Un cercle dont le centre est partout, & la circonférence nulle part.* Platon adopta cet *Emblême*; Pascal l'avoit inséré parmi les matériaux dont il vouloit faire usage, & qu'on a intitulé ses *Pensées.*

En Métaphysique, en Morale, les anciens ont tout dit. Nous nous rencontrons avec eux, ou nous les répétons. Tous les livres modernes de ce genre ne sont que des redites.

Plus vous avancez dans l'Orient, plus vous trouvez cet usage des *Emblêmes* & des Figures établi; mais plus aussi ces images sont-elles éloignées de nos mœurs & de nos coutumes.

C'est surtout chez les indiens, les égyptiens, les syriens, que les *Emblêmes* qui nous paroissent les plus étranges, étoient consacrés. C'est là qu'on portoit en procession avec le plus profond respect les deux

organes de la génération, les deux ſymboles de la vie. Nous en rions; nous oſons traiter ces peuples d'idiots barbares, parce qu'ils remercioient Dieu innocemment de leur avoir donné l'être. Qu'auroient-ils dit, s'ils nous avoient vus entrer dans nos temples avec l'inſtrument de la deſtruction à notre côté?

A Thèbes on repréſentoit les péchés du peuple par un bouc. Sur la côte de Phénicie, une femme nue avec une queue de poiſſon étoit l'*Embléme* de la Nature.

Il ne faut donc pas s'étonner ſi cet uſage des Symboles pénétra chez les hébreux, lorſqu'ils eurent formé un corps de peuple vers le déſert de la Syrie.

Un des plus beaux *Emblémes* des livres de l'Écriture eſt ce morceau de l'*Eccléſiaſte* :

Quand les travailleuſes au moulin ſeront en petit nombre & oiſives, quand ceux qui regardoient par les trous s'obſcurciront, que l'amandier fleurira, que la ſauterelle s'engraiſſera, que les capres tomberont, que la cordelette d'argent ſe caſſera, que la bandelette d'or ſe retirera,.... & que la cruche ſe briſera ſur la fontaine.....

Cela ſignifie que les vieillards perdent leurs dents, que leur vûe s'affoiblit, que leurs cheveux blanchiſſent comme la fleur de l'amandier, que leurs pieds s'enflent comme la ſauterelle, que leurs cheveux tombent comme les feuilles du caprier, qu'ils ne ſont plus propres à la génération, & qu'alors il faut ſe préparer au grand voyage.

Hérodote nous raconte qu'un roi des ſcythes envoya pour préſent à Darius un oiſeau, une ſouris, une grenouille, & cinq flèches. Cet *Embléme* ſignifioit que, ſi Darius ne fuyoit auſſi vite qu'un oiſeau, qu'une grenouille, qu'une ſouris, il ſeroit percé par les flèches des ſcythes.

C'eſt ainſi que *Sextus Tarquinius*, conſultant ſon père, que nous appelons *Tarquin le ſuperbe*, ſur la manière dont il devoit ſe conduire avec les gabiens, Tarquin, qui ſe promenoit dans ſon jardin, ne répondit qu'en abattant les têtes des plus hauts pavots. Son fils l'entendit & fit mourir les principaux citoyens. C'étoit l'*Embléme* de la tyrannie. (*Voltaire.*)

(N.) EMMI, anc. prép. Au milieu de. Dans. *Emmi les champs*, ou au milieu des champs. On trouve cette phraſe deux fois dans le roman de *Daphnis & Chloé* par Amyot.

Cette prépoſition valoit mieux que la phraſe *au milieu de*, & elle dit autre choſe que *dans* ou *en*; *Emmi* fait naître acceſſoirement l'idée d'un être iſolé, ou négligé, ou abandonné. *Cette maiſon eſt emmi les champs* (maiſon iſolée); *Ce troupeau paiſſoit emmi les bois* (troupeau abandonné à ſon caprice); *il avoit laiſſé ſa vieille pannetière emmi les prés* (pannetière négligée, abondonnée): que dans ces exemples on mette *Dans* au lieu d'*Emmi*, les idées acceſſoires diſparoiſſent; qu'on mette *Au milieu de*, c'eſt quelquefois le même défaut, & toujours une longueur trainante.

Pourquoi abandonner un mot néceſſaire? pourquoi le juger mauvais pour n'avoir pas été employé? n'eſt-ce pas une fauſſe délicateſſe? Ce mot n'eſt pas plus mal ſonnant que *Parmi*, qui n'a pas le même ſens, quoi qu'en diſe le dictionnaire de Trévoux: je connois mieux l'énergie d'*Emmi*, parce qu'il eſt encore uſité dans le patois de ma province. *Parmi* c'eſt *par mi* (par le milieu, à travers le milieu, *per medium*): *Emmi* c'eſt *en mi* (en milieu, *in medio*). Le premier eſt relatif aux choſes nombrées, *Parmi mes livres*, *Parmi les hommes :* le ſecond, à un eſpace déterminé, *Emmi les champs*, *Emmi les prés*.

Que quelques-uns de nos poètes oſent riſquer *Emmi* dans la Poéſie paſtorale, & il rentrera aiſément en honneur: *Multa renaſcentur quæ jam cecidêre.* Hor. *de Arte poët.* 70. (*M. Beauzée.*)

(N.) EMPHASE, ſ. f. En latin *Emphaſis*, en grec Ἔμφασις, mot compoſé de ἐν (*in*) & de φαίνω (*oſtendo*): il ſignifie donc littéralement *action de montrer en* évidence, *illuſtration*. Ce mot, dans notre langue, a pluſieurs acceptions: on le prend tantôt pour la magnificence, la pompe, l'éclat du ſtyle; quelquefois pour une recherche minutieuſe dans l'élocution ou dans la declamation.

Dans le premier ſens, M. Crévier appelle *Emphaſe*, l'emploi d'un mot qui dit beaucoup dans la place où il eſt, & qui donne plus à penſer qu'il n'exprime; *altiorem præbens intellectum quam quem verba per ſe ipſa declarant*, dit Quintilien, (*Inſt.* VIII. *iij.*) Ainſi, dans le tranſport de la fureur, Mithridate, ſe voyant refuſer par Monime qu'il veut élever au rang de ſon épouſe, s'écrie (*Mithridate*, IV. 5.):

Eſt-ce Monime? Et ſuis-je Mithridate?

C'eſt comme s'il diſoit: *Quoi, Monime, faite pour être mon eſclave, à qui j'accordois la faveur la plus ſignalée qu'elle dût jamais eſpérer, oſe me braver! Eſt-ce bien Monime qui me parle? Suis-je Mithridate, cet homme que la crainte précède toujours & que Monime eût dû ne point refuſer?*

Les noms de *Rome* & de *Romain* ſont ſouvent employés avec *Emphaſe*, & par les anciens & par les modernes. Sertorius, dans la tragédie de ſon nom par Corneille, (III. 2.) dit à Pompée:

Vous me pourriez ſans doute épargner quelque peine,
Si vous vouliez avoir l'ame toute romaine;

Une *ame toute romaine* eſt une ame en qui règne l'amour de la liberté, qui ſacrifie tous les autres intérêts à celui-là ſeul; capable de ſe dévouer pour la gloire de ſa patrie, comme Régulus, Mutius, &c; & qui, dans le cas dont il s'agit, ſe détermineroit à quitter Sylla, oppreſſeur de la liberté, pour ſe réunir au parti de ceux qui la vengent. Toutes ces idées ſont ici renfermées dans le ſeul mot d'*ame romaine*.

C'eſt en ce ſens que Corneille (*Cinna*, III. 4.) fait dire par Émilie :

Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque choſe!
Aux deux bouts de la terre en eſt-il un ſi vain,
Qu'il prétende égaler un citoyen romain?

L'*Emphaſe*, d'après l'idée qu'on en donne ici, ne diffère guère de ce qu'on nomme *Énergie*, ſi ce n'eſt la même choſe.

Dans le ſecond ſens, *Emphaſe* ſe prend en mauvaiſe part, & marque un défaut, ſoit dans les paroles ſoit dans l'action de l'orateur. On dit d'un prédicateur, qu'il prononce avec *Emphaſe*, qu'il y a beaucoup d'*Emphaſe* dans ſes compoſitions; ce qui, loin d'être un éloge, eſt au contraire la critique d'une affectation déplacée, ſoit dans la prononciation ſoit dans les tours de l'élocution. *Quel ſupplice*, dit La Bruyère (Ch. I.), *que celui d'entendre déclamer pompeuſement un froid diſcours, ou prononcer de médiocres vers avec toute l'*Emphaſe *d'un mauvais poète* ! (*M. Beauzée.*)

(N.) EMPIRE, RÈGNE. *Synonymes. Empire* a une grâce particulière lorſqu'on parle des peuples ou des nations. *Règne* convient mieux à l'égard des princes. Ainſi, l'on dit, L'*Empire* des aſſyriens, & l'*Empire* des turcs; le *Règne* des Céſars, & le *Règne* des Paléologues. Le premier de ces mots, outre l'idée d'un pouvoir de gouvernement ou de ſouveraineté, qui eſt celle qui le rend ſynonyme avec le ſecond, a deux autres ſignifications: l'une marque l'eſpèce ou plus tôt le nom particulier de certains États, ce qui peut le rendre ſynonyme avec le mot de Royaume (*voyez* l'article ſuivant); l'autre marque une ſorte d'autorité qu'on s'eſt acquiſe, ce qui le rend encore ſynonyme avec les mots d'Autorité & de Pouvoir. (*Voyez* Autorité, Pouvoir, Empire. *Syn.*) Il n'eſt point ici queſtion de ces deux derniers ſens; c'eſt ſeulement ſous la première idée, & par rapport à ce qu'il a de commun avec le mot *Règne*, que nous le conſidérons à préſent, & que nous en faiſons le caractère.

L'époque glorieuſe de l'*Empire* des babyloniens eſt le *Règne* de Nabuchodonozor; celle de l'*Empire* des perſes eſt le *Règne* de Cyrus; celle de l'*Empire* des grecs eſt le *Règne* d'Alexandre; celle de l'*Empire* des romains eſt le *Règne* d'Auguſte: ce ſont les quatre grands *Empires* prédits par le prophète Daniel.

Donner à Rome l'*Empire* du monde, c'eſt une penſée fauſſe dans le ſens littéral; & quelque beauté qu'on y trouve dans le figuré, elle ſent toujours la dépendance d'un ſujet, qui parle de ſes maîtres ou du moins de ceux qui l'ont été. Je ne crois pas qu'un orateur ruſſien ou chinois s'en ſervît en faiſant l'éloge des romains; nous-mêmes nous ne nous en ſervons point en parlant de l'*Empire* des autres nations ſous la puiſſance deſquelles nous n'avons pas été, quoiqu'elles ayent étendu leur domination auſſi loin & ſur d'auſſi vaſtes contrées que l'a fait Rome. Louer un prince par le nombre des guerres & des victoires arrivées ſous ſon *Règne*, c'eſt ſaiſir ce que la gloire a de brillant : le louer par la douceur, par l'équité, & par la ſageſſe de ſon *Règne*, c'eſt choiſir ce que la gloire a de ſolide.

Le mot d'*Empire* s'adapte au gouvernement domeſtique des particuliers, auſſi bien qu'au gouvernement public des Souverains : on dit d'un père, qu'il a un *Empire* deſpotique ſur ſes enfants; d'un maître, qu'il exerce un *Empire* cruel ſur ſes valets; d'un tyran, que la flatterie triomphe, & que la vertu gémit ſous ſon *Empire*.

Le mot de *Règne* ne s'applique qu'au gouvernement public ou général, & non au particulier; on ne dit pas qu'une femme eſt malheureuſe ſous le *Règne*, mais bien ſous l'*Empire* d'un jaloux. Il entraîne même dans le figuré cette idée de pouvoir ſouverain & général : c'eſt par cette raiſon qu'on dit, Le *Règne*, & non l'*Empire* de la vertu ou du vice; car alors on ne ſuppoſe ni dans l'un ni dans l'autre un ſimple pouvoir particulier, mais un pouvoir général ſur tout le monde & en toute occaſion. Telle eſt auſſi la raiſon qui eſt cauſe d'une exception dans l'emploi de ce mot, à l'égard des amants qui ſe ſuccèdent dans un même objet, de ce qu'on qualifie du nom de *Règne* le temps paſſager de leurs amours; parce qu'on ſuppoſe que, ſelon l'effet ordinaire de cette aveugle paſſion, chacun d'eux a dominé ſur tous les ſentiments de la perſonne qui s'eſt ſucceſſivement laiſſé vaincre.

Ce n'eſt ni les longs *Règnes* ni leurs fréquents changements qui cauſent la chute des *Empires*; c'eſt l'abus de l'autorité.

Toutes les épithètes qu'on donne à *Empire* pris dans le ſens où il eſt ſynonyme avec *Règne*, conviennent auſſi à celui-ci : mais celles qu'on donne à *Règne* ne conviennent pas toutes à *Empire*, dans le ſens même où ils ſont ſynonymes. Par exemple, on ne joint pas avec *Empire*, comme avec *Règne*, les épithètes de Long & de Glorieux; on ſe ſert d'un autre tour de phraſe pour exprimer la même choſe.

L'*Empire* des romains a été d'une plus longue durée que l'*Empire* des grecs; mais la gloire de celui-ci a été plus brillante par la rapidité des conquêtes. Le *Règne* de Louis XIV a été le plus long & l'un des plus glorieux de la monarchie. (*L'abbé* Girard.)

(N.) EMPIRE, ROYAUME. *Synonymes.* Ce ſont des noms qu'on donne à différents États, dont les princes prennent le titre d'Empereur ou de Roi; ce n'eſt pourtant pas cela ſeul qui en fait la différence.

Il me ſemble que le mot d'*Empire* fait naître l'idée d'un État vaſte & compoſé de pluſieurs peuples; que celui de *Royaume* marque un État plus borné, & fait ſentir l'unité de la nation dont il eſt formé. C'eſt peut-être de cette différence d'idées que vient la différente dénomination de quelques États, & le titre qu'en ont pris les princes: je remarque du moins que, ſi ce n'en eſt pas la cauſe, cela ſe trouve ordinairement ainſi; comme on le voit dans

l'*Empire* d'Allemagne, dans l'*Empire* de Ruſſie, & dans l'*Empire* ottoman, dont tout le monde connoît la diverſité des peuples & des nations qui les compoſent. Au lieu que, dans les États qui portent le nom de *Royaume*, tels que la France, l'Eſpagne, l'Angleterre, & la Pologne, on voit que la diviſion en provinces n'empêche pas que ce ne ſoit toujours un même peuple, & que l'unité de la nation ne ſubſiſte, quoique partagée en pluſieurs cantons.

Il y a dans les *Royaumes* uniformité de lois fondamentales; les différences des lois particulières & de la juriſprudence n'y ſont que des variétés d'uſage, qui ne nuiſent point à l'unité de l'adminiſtration politique : c'eſt même de cette uniformité ou de la fonction du gouvernement que les mots de *Roi* & de *Royaume* tirent leur origine; c'eſt pourquoi il n'y a jamais qu'un prince, ou du moins qu'un miniſtre ſouverain, quoiqu'adminiſtré par pluſieurs. Il n'en eſt pas de même dans les *Empires* : une partie ſe gouverne quelquefois par des lois fondamentales très-différentes de celles par leſquelles une autre partie du même *Empire* ſe gouverne; cette diverſité y rompt l'unité de gouvernement; & ce n'eſt que la ſoumiſſion, dans certains chefs, au commandement d'un ſupérieur général, qui fait l'union de l'État: c'eſt auſſi préciſément de ce droit de commander que tirent leur étymologie les mots d'*Empereur* & d'*Empire;* de là vient qu'on y voit pluſieurs Souverains & des *Royaumes* même en être membres.

L'État romain fut un *Royaume*, tant qu'il ne fut formé que d'un ſeul peuple, ſoit originaire ſoit incorporé : le nom d'*Empire* ne lui convint & ne lui fut donné, que lorſqu'il eut ſoumis d'autres peuples étrangers, qui, en devenant membres de cet État, ne ceſsèrent pas pour cela d'être des nations différentes, & ſur leſquels les romains n'établirent qu'une domination de commandement, & non d'adminiſtration.

Un *Royaume* ne ſauroit atteindre à l'étendue que peut avoir un *Empire*, parce que l'unité de gouvernement & d'adminiſtration, ſur laquelle eſt fondé le *Royaume*, ne va pas ſi loin & demande plus de temps que le ſimple exercice de la ſupériorité & le droit de recevoir certains hommages, qui ſuffiſent pour former les *Empires*.

Les avantages qu'on trouve dans la ſociété d'un corps politique contribuent autant, de la part des ſujets, à former les *Royaumes*, que l'envie de dominer, de la part des princes. La ſeule ambition forme le plan des *Empires*, qui pour l'ordinaire ne s'établiſſent & ne ſe ſoutiennent que par la force des armes. (*L'abbé* GIRARD.)

EN & DANS. Prépoſitions qui ont rapport au lieu & au temps. EN *France*, EN *un an*, EN *un jour*, DANS *la ville*, DANS *la maiſon*, DANS *dix ans*, DANS *la ſemaine.* L'abbé Girard dans ſes *Synonymes*, Vaugelas, le P. Bouhours, & quelques autres grammairiens ont fait des obſervations particulières ſur ces deux prépoſitions; en effet, dans l'Élocution uſuelle, il y a bien des occaſions où l'une n'a pas le même ſens que l'autre.

On peut recueillir de l'abbé Girard & des autres grammairiens, que *Dans* emporte avec ſoi une idée acceſſoire, ou de ſingularité ou de détermination individuelle, & voilà pourquoi *Dans* eſt toujours ſuivi de l'article devant les noms appellatifs, au lieu que *En* emporte un ſens qui n'eſt point reſſerré à une idée ſingulière. C'eſt ainſi qu'on dit d'un domeſtique, *Il eſt* EN *maiſon*, c'eſt à dire, DANS *une maiſon quelconque;* au lieu que, ſi l'on diſoit qu'*il eſt* DANS *la maiſon*, on déſigneroit une maiſon individuelle déterminée par les circonſtances.

On dit, *Il eſt* EN *France*, c'eſt à dire, EN *quelque lieu de la France : Il eſt* EN *ville*, cela veut dire qu'*il eſt hors de la maiſon*, mais qu'on ne ſait pas en quel endroit particulier de la ville il eſt allé. On dit, *Il eſt* EN *priſon*, ce qui ne déſigne *aucune priſon quelconque;* mais ſi on dit, *Il eſt* DANS *la priſon du Fort-l'Évêque* ou *de S. Martin*, voilà une idée plus préciſe : *Il eſt* DANS *les cachots*, c'eſt ajouter une idée plus particulière à l'idée d'*être* EN *priſon*; auſſi exprime-t-on l'article en ces occaſions. *Il eſt* EN *liberté*, *Il eſt* EN *fureur*, *Il eſt* EN *apoplexie* : toutes ces expreſſions marquent un état; mais bien moins déterminé que lorſqu'on dit, *Il eſt* DANS *une entière liberté*, *Il eſt* DANS *une extrême fureur.* On dit, *Il eſt* EN *Eſpagne*, & on dit, *Il eſt* DANS *le royaume d'Eſpagne; Il eſt* EN *Languedoc*, & *Il eſt* DANS *la province de Languedoc.*

Cette diſtinction d'idée vague & indéterminée ou de ſens général pour *En*, & de ſens plus individuel & plus particulier pour *Dans*; cette diſtinction, dis-je, a ſon uſage : mais on trouve des occaſions où il paroît qu'on n'y a aucun égard; ainſi, l'on dit bien, *Il eſt* EN *Aſie*, ſans déterminer *dans* quelle contrée ou *dans* quelle ville de l'Aſie il eſt; mais on ne dit pas, *Il eſt* EN *Chine*, EN *Pérou*, *&c.* on dit *à la Chine*, *au Pérou*, *&c.* Il ſemble que l'éloignement & le peu d'uſage où nous ſommes de parler de ces pays lointains, nous les faſſe regarder comme des lieux particuliers.

Le P. Bouhours a fait ſur ces deux prépoſitions des remarques conformes à l'Uſage, & qui ont été répétées par tous les grammairiens qui ont écrit après cet habile obſervateur, même par Thomas Corneille ſur Vaugelas. Il me ſemble pourtant que le P. Bouhours commence par une véritable pétition de principe (*Remarques*, *tom. I*, *p. 67*). *On met toujours* EN, dit-il, *devant les noms*, *lorſqu'on ne leur donne point d'article* : j'en conviens, mais c'eſt-là préciſément en quoi conſiſte la difficulté. Un étranger qui apprend le françois, ne manquera pas de demander en quelles occaſions il trouvera le nom avec l'article ou ſans l'article.

Outre ce que nous avons dit ci-deſſus du ſens vague & du ſens particulariſé ou individuel, voici des exemples tirés, pour la plupart, du P. Bouhours, & des autres obſervateurs qui l'ont ſuivi.

EN *ou* **DANS** *suivis d'un nom sans article, parce que le mot qui suit la préposition n'est pas pris dans un sens individuel, qu'il est pris dans un sens général d'espèce ou de sorte.*

EN *repos*; EN *mouvement*; EN *colère*; EN *bon état*; EN *belle humeur*; EN *santé*; EN *maladie*; EN *réalité*; EN *songe*; EN *idée*; EN *fantaisie*; EN *goût*; EN *gras*; EN *maigre*; EN *peinture*; EN *blanc*; EN *rouge*; EN *émail*; EN *or*; EN *arlequin*; EN *capitaine*; EN *roi*; EN *maison*; EN *ville*; EN *campagne*; EN *province*; EN *figure*; EN *chair & EN os*; & autres en grand nombre pris dans un sens de sorte, qui n'est pas le sens individuel. On dit aussi par imitation, EN *Europe* & DANS *l'Europe*; EN *France* & DANS *la France*; EN *Normandie* & DANS *la Normandie*, *&c.* Despréaux a dit:

Dans Florence jadis vivoit un médecin.
Art poét. liv. IV.

Peut-être diroit-il aujourdhui *à Florence.*

EN *ou* **DANS** *suivis d'un nom avec l'article, à cause du sens individuel.*

DANS *le royaume de Naples*; DANS *la France*; DANS *la Normandie*; DANS *le repos où je suis*; DANS *le mouvement*, ou DANS *l'agitation*, ou DANS *l'état où je me trouve*; on dit aussi EN *l'état où je suis.* DANS *la misère*, ou EN *la misère où je suis.* DANS *la belle humeur*, ou EN *la belle humeur où vous êtes.* DANS *la fleur de l'âge*, ou EN *la fleur de l'âge. Il m'est venu* DANS *l'esprit. Il est allé* EN *l'autre monde*, pour dire, *il est mort*: en ce sens le P. Bouhours ne veut pas qu'on dise *Il est allé* DANS *l'autre monde*; car alors *l'autre monde* se prend, dit il, pour *le nouveau monde* ou l'*Amérique.* DANS *l'extrémité* ou EN *l'extrémité où je suis.* Dans *la bonne humeur* ou EN *la bonne humeur où il est.* DANS *tous les lieux du monde*, ou EN *tous les lieux du monde.* EN *tout temps*, DANS *tous les temps.* EN *tout pays*, DANS *tous les pays. J'ai lu cela* EN *un bon livre*, ou DANS *un bon livre.* EN *mille occasions*, ou DANS *mille occasions.* EN *chaque âge* ou DANS *chaque âge.* EN *quelque pensée* ou DANS *quelque pensée que vous soyez.* EN *des livres* ou DANS *des livres.* EN *de si beaux lieux* ou DANS *de si beaux lieux.* (*M.* DU *MARSAIS.*)

ENALLAGE, s. f. *Gramm.* ἐναλλαγὴ, *changement*, *permutation.* R. Ἐναλλάττω, *permuto*; ainsi, pour conserver l'orthographe & la prononciation des anciens, il faudroit prononcer *Enallague.* C'est une prétendue Figure de construction que les grammairiens qui raisonnent ne connoissent point, mais que les grammatistes célèbrent. Selon ceux-ci, l'*Énallage* est une sorte d'échange qui se fait dans les accidents des mots; ce qui arrive, disent-ils, quand on met un temps pour un autre, ou un tel genre pour un genre différent; il en est de même à l'égard des modes des verbes, comme quand on emploie l'infinitif au lieu de mode fini: c'est ainsi que dans Térence lorsque le parasite revient de chez Thaïs, à laquelle il venoit de faire un beau présent de la part de Thrason, celui-ci vient au devant de lui en disant:

Magnas verò agere gratias Thaïs mihi?
Ter. *eun.* iij. 1.

Thaïs me fait de grands remerciements sans doute? Qui ne voit que *agere* est là pour *agit*, disent les grammatistes?

Ceux au contraire qui tirent de l'analogie les règles de l'Élocution, & qui croient que chaque signe de rapport n'est le signe que du rapport particulier qu'il doit indiquer, selon l'institution de la langue; qu'ainsi, l'*infinitif* n'est jamais que l'*infinitif*, le signe du *temps passé* n'indique que le *temps passé*, *&c.* ceux-là, dis-je, soutiennent qu'il n'y a rien de plus déraisonnable que ces sortes de figures. *Qui ne voit que si ces changements étoient aussi arbitraires*, dit l'auteur de la Méthode latine de Port-Royal (*des fig. ch. vij*, *p.* 562) *toutes les règles deviendroient inutiles*, *& il n'y auroit plus de fautes qu'on ne pût justifier en disant que c'est une* Énallage, *ou quelqu'autre figure pareille?* Que les jeunes écoliers perdent de connoître trop tard cette figure, & de n'avoir pas encore l'art d'en tirer tous les avantages qu'elle offre à leur paresse & à leur ignorance!

En effet, pourquoi un jeune écolier à qui l'on fait un crime d'avoir mis un temps ou un genre pour un autre, ne pourra-t-il pas représenter humblement avec Horace, que ses maîtres ne devroient pas lui refuser une liberté que le siècle même d'Auguste a approuvée dans Térence, dans Virgile, & dans tous les autres auteurs de la bonne latinité?

. . . . *Quid autem*
Cæcilio, *Plautoque dabit romanus ademptum*
Mî, socioque? Horat. *Art. poët.* 55.

Ainsi, la seule voie raisonnable est de réduire toutes ces façons de parler à la simplicité de la construction pleine, selon laquelle seule les mots font un tout qui présente un sens. Un mot qui n'occuperoit dans une phrase que la place d'un autre, sans en avoir ni le genre, ni le cas, ni aucun des accidents qu'il devroit avoir selon l'analogie & la destination des signes; un tel mot, dis-je, seroit sans rapport, & ne feroit que troubler, sans aucun fruit, l'économie de la construction.

Mais expliquons l'exemple que nous avons donné ci-dessus de l'*Énallage*, *Magnas verò agere gratias Thaïs mihi?* L'ellipse suppléée va réduire cette phrase à la construction pleine. Thrason, plus occupé de son présent que Thaïs même qui l'avoit reçu, s'imagine qu'elle en est transportée de joie, & qu'elle ne cesse de l'en remercier: *Thaïs verò non cessat agere mihi magnas gratias*, où vous voyez que *non cessat* est la raison de l'infinitif *agere*.

L'infinitif ne marque ce qu'il ſignifie que dans un ſens abſtrait; il ne fait qu'indiquer un ſens qu'il n'affirme ni ne nie, qu'il n'applique à aucune perſonne déterminée : *hominem eſſe ſolum*, ne dit pas que l'homme ſoit ſeul, ou qu'il prenne une compagne; ainſi, l'infinitif ne marquant point par lui-même un ſens déterminé, il faut qu'il ſoit mis en rapport avec un autre verbe qui ſoit à un mode fini, & que ces deux verbes deviennent ainſi le complément l'un de l'autre.

Telle eſt ſans doute la raiſon de la maxime IV que la Méthode latine de P. R. établit au chapitre *de l'Ellipſe* en ces termes : « Toutes les fois que » l'infinitif eſt ſeul dans l'oraiſon, on doit ſous-» entendre un verbe qui le gouverne, comme *cœ-» pit*, *ſolebat*, ou autre : *Ego illud ſedulò negare » factum* (Terent.), ſuppléez *cœpi* : *Facilè omnes » perferre ac pati* (idem), ſuppléez *ſolebat*. Ce » qui eſt plus ordinaire aux poëtes & aux hiſto-» riens..... où l'on doit toujours ſous-entendre un » verbe, ſans prétendre que l'infinitif ſoit là pour » un temps fini, par une figure qui ne peut avoir » aucun fondement. » (*M.* DU MARSAIS.)

ENCLITIQUE, adj. féminin pris ſubſt. *terme de Grammaire*, & ſur-tout *de Grammaire grèque*, par rapport à la lecture & à la prononciation. Ce mot vient de l'adjectif grec ἐγκλιτικὴς ; *incliné*. R. ἐγκλινω, *inclino*. Ce mot eſt une expreſſion métaphorique.

Une *Enclitique* eſt un petit mot que l'on joint au mot qui le précède, en appuyant ſur la dernière ſyllabe de ce mot; c'eſt pour cela que les grammairiens diſent que l'*Enclitique* renvoie l'accent ſur cette dernière ſyllabe, & s'y appuie : l'on baiſſe la voix ſur l'*Enclitique* : c'eſt par cette raiſon qu'elle eſt appelée *Enclitique*, c'eſt à dire, *inclinée*, *appuyée*. Les monoſyllabes *que*, *ne*, *ve*, ſont des *Enclitiques* en latin : *rectè*, *beatèque vivendum*; *terraque*, *pluit-ne ?* *alter-ve*. C'eſt ainſi qu'en françois, au lieu de dire *aime je*, en ſéparant *je* de *aime*, & faiſant ſentir les deux mots, nous diſons *aimé-je*, en joignant *je* avec *aime* : *je* eſt alors une *Enclitique*. En un mot, *être Enclitique*, dit la Méthode de Port-Royal, à l'avertiſſement de la règle XXII, *n'eſt autre choſe que s'appuyer tellement ſur le mot précédent, qu'on ne faſſe plus que comme un ſeul mot avec lui.*

Les grammairiens aiment à perſonnifier les mots : les uns gouvernent, régiſſent, veulent; les autres, comme les *Enclitiques*, s'inclinent, penchent vers un certain côté. Ceux-ci, dit-on, renvoient leur accent ſur la dernière ſyllabe du mot qui les précède; ils s'y uniſſent & s'y appuient, & voilà pourquoi, encore un coup, on les appelle *Enclitiques*.

Il y a, ſurtout en grec, pluſieurs de ces petits mots qui étoient *Enclitiques*, lorſque dans la prononciation ils paroiſſoient ne faire qu'un ſeul & même mot avec le précédent : mais ſi dans une autre phraſe la même *Enclitique* ſuivoit un nom propre, elle ceſſoit d'être *Enclitique* & gardoit ſon accent; car l'union de l'*Enclitique* avec le nom propre, auroit rendu ce nom méconnoiſſable : ainſi, τὶ, *aliquid*, eſt *Enclitique*; mais il n'eſt pas *Enclitique* dans cette phraſe, ὄυ τε εἐς Καίσαρα τὶ ἥμαρτον, (Act. 25.) *je n'ai rien fait contre Céſar*. Si τὶ étoit *Enclitique*, on prononceroit tout de ſuite Καισαράτι, ce qui défigureroit le nom grec de Céſar.

Les perſonnes qui voudroient avoir des connoiſſances pratiques les plus détaillées ſur les *Enclitiques*, peuvent conſulter le neuvième livre de la Méthode grèque de Port-Royal, où l'on traite de la quantité des accents & des *Enclitiques*. Ces connoiſſances ne regardent que la prononciation du grec avec l'élévation & l'abaiſſement de la voix, & les inflexions qui étoient en uſage quand le grec ancien étoit encore une langue vivante. Sur quoi il eſt échappé à la Méthode de Port-Royal de dire, *p.* 548, « qu'il eſt bien difficile d'obſerver tout » cela exactement, n'y ayant rien de plus embar-» raſſant que de voir un ſi grand nombre de règles » accompagnées d'un nombre encore plus grand » d'exceptions. » Et à l'avertiſſement de la règle XXII, l'auteur de cette Méthode dit « qu'une mar-» que que ces règles ont été ſouvent forgées par » les nouveaux grammairiens, ou accommodées à » leur uſage, c'eſt que non ſeulement les anciens, » mais ceux du ſiècle paſſé même, ne s'accordent » pas toujours avec ceux-ci, comme on voit dans » Vergare, l'un des plus habiles, qui vivoit il y » a environ cent cinquante ans. » Je me ſers de l'édition de la Méthode grèque de Port-Royal, *à Paris*, 1696.

Il y avoit encore à Paris à la fin du dernier ſiècle, des ſavants qui prononçoient le grec en obſervant avec une extrême exactitude la différence des accents; mais aujourdhui il y a bien des gens de Lettres qui prononcent le grec, & même qui l'écrivent ſans avoir égard aux accents, à l'exemple du P. Sanadon, qui, dans ſa préface ſur Horace, dit : « J'écris le grec ſans accents; le mal » n'eſt pas grand, je pourrois même prouver qu'il » ſeroit bon qu'on ne l'écrivît point autrement. » *Préface*, *p.* 16. C'eſt ainſi que quelques-uns de nos beaux eſprits entendent fort bien les livres anglois; mais ils les liſent comme s'ils liſoient des livres françois. Ils voient écrit *people*, ils prononcent *people* au lieu de *piple*; & diſent, avec le P. Sanadon, que *le mal n'eſt pas grand*, pourvu qu'ils entendent bien le ſens. Il y a pourtant bien de la différence, par rapport à la prononciation, entre une langue vivante & une langue morte depuis pluſieurs ſiècles. (*M.* DU MARSAIS.)

(N.) ENCORE, AUSSI. *Syn.* *Encore* a plus de rapport au nombre & à la quantité; ſa propre énergie eſt d'ajouter & d'augmenter. Quand il n'y en a pas aſſez, il en faut *encore*. L'amour eſt, non ſeulement libéral, mais *encore* prodigue.

Auſſi tient davantage de la ſimilitude & de la comparaiſon; ſa valeur particulière eſt de marquer

quer de la conformité & de l'inégalité dans les choses. Lorsque le corps est malade, l'esprit l'est *aussi*. Ce n'est pas seulement à Paris qu'il y a de la politesse, on en trouve *aussi* dans la Province. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) ÉNERGIE, s. f. Ce mot est grec, Ἐνέργεια, *actio*, *efficacia* : il a, dans ce sens, pour racines, ἐν (*in*, dans, en), & ἔργον (*opus*, ouvrage, œuvre). J'aimerois mieux, pour le sens dont il s'agit ici, qu'on lui assignât pour racines ἐν (*in*), & le verbe εἴργω, (*includo*) : parce qu'en effet l'*Énergie* est cette qualité qui, dans un seul mot ou dans un petit nombre de mots, fait appercevoir ou sentir un grand nombre d'idées ; ou qui, au moyen du petit nombre d'idées exprimées par les mots, excite dans l'ame des sentiments d'admiration, de respect, d'horreur, d'amour, de haîne, *&c.* que les mots seuls ne désignent point.

Horace (I. *Od.* xjx.) termine une strophe par un mot qui a bien de l'*Énergie* :

Nec quidquam tibi prodest
Aërias tentasse domos animoque rotundum
Percurrisse polum MORITURO.

Que de motifs dans ce seul mot *morituro*, pour ne pas mettre tant d'importance dans l'étude du ciel ou du globe terrestre !

Il emploie le même mot ailleurs (II. *Od.* iij.) avec la même *Énergie* :

Æquam memento rebus in arduis
Servare mentem, non secus ac bonis
Ab insolenti temperatam
Lætitiâ, MORITURE *Delli.*

Sur les offres que faisoit Darius à Alexandre pour la rançon de sa mère & de ses deux filles, Parménion fut d'avis qu'Alexandre acceptât les trois mille talents d'or qui lui étoient offerts : *Et moi aussi*, répliqua Alexandre, *je préférerois l'argent à la gloire, si j'étois Parménion* : (Q. Curt. IV. xj. 44.) *Et ego*, inquit, *pecuniam quam gloriam mallem, si Parmenio essem.* Que ce mot fait naître de réflexions sur le caractère d'Alexandre, sur la nature de son ambition ! Quelle *Énergie* !

Lorsque l'écrivain sacré a dit (*Gen.* I. 3.) *Dixitque Deus : Fiat lux, & facta est lux* ; il s'est énoncé avec une grande *Énergie*, quoiqu'il ne naisse aucune autre idée de cette belle expression, que celle de la toute-puissance qui y est caractérisée ; mais elle excite les plus grands sentiments d'admiration, de crainte, d'adoration, *&c.* ce que la simple énonciation de la toute-puissance ne feroit pas. Ici elle n'est point nommée ; mais on la voit agir, elle étonne, elle subjugue. (*M.* BEAUZÉE.)

ÉNERGIE, FORCE. *Synonymes.*

Nous ne considérons ici ces mots, qu'en tant qu'ils s'appliquent au discours ; car dans d'autres cas, leur différence saute aux yeux.

Il semble qu'*Énergie* dit encore plus que *Force* ; & qu'*Énergie* s'applique principalement aux discours qui peignent, & au caractère du style. On peut dire d'un orateur, qu'il joint la *Force* du raisonnement à l'*Énergie* des expressions. On dit aussi, Une peinture *énergique*, & des images *fortes*. (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) ENFANT, PUÉRIL ; *Synonymes.*

On applique la qualification d'*Enfant* aux personnes, & celle de *Puéril* à leurs discours ou à leurs actions. Ainsi, l'on diroit d'un homme, qu'il est *enfant*, & que tout ce qu'il dit est *puéril.* Le premier de ces mots désigne dans l'esprit un défaut de maturité ; & le second, un défaut d'élévation. Un discours d'*Enfant* est un discours qui n'a point de raison : un discours *puéril* est un discours qui n'a point de noblesse. Une conduite d'*Enfant* est une conduite sans réflexion, qui fait qu'on s'amuse à des bagatelles, faute de connoître le solide : une conduite *puérile* est une conduite sans goût, qui fait qu'on donne dans le petit, faute d'avoir des sentiments. (*L'abbé* GIRARD.)

ÉNIGME, s. m. & plus souvent f. *Littér. Poésie.* C'étoit chez les anciens une sentence mystérieuse, une proposition qu'on donnoit à deviner, mais qu'on cachoit sous des termes obscurs, & le plus souvent contradictoires en apparence. L'*Énigme*, parmi les modernes, est un petit ouvrage ordinairement en vers, où, sans nommer une chose, on la décrit par ses causes, ses effets, & ses propriétés, mais sous des termes & des idées équivoques pour exciter l'esprit à la découvrir.

Souvent l'*Énigme* est une suite de comparaisons qui caractérisent une chose, par des noms tirés de plusieurs sujets différents entre eux, qui ressemblent à celui de l'*Énigme* chacun à sa manière & par des rapports particuliers. Quelquefois pour la rendre plus difficile à deviner, on l'embarrasse, en mêlant le style simple au style figuré, en empruntant des métaphores, ou en personnifiant exprès le sujet de l'*Énigme* afin de donner le change.

En général, pour constituer la bonté de nos *Énigmes* modernes, il faut que les traits employés ne puissent s'appliquer tous ensemble qu'à une seule chose, quoique séparément ils conviennent à plusieurs.

Je ne m'arrêterai pas à rapporter les autres règles qu'on prescrit dans ce jeu littéraire, parce que mon dessein est bien moins d'engager les gens de Lettres à y donner leurs veilles, qu'à les détourner de semblables puérilités. Qu'on ne dise point en faveur des *Énigmes*, que leur invention est des plus anciennes, & que les rois d'Orient se sont fait très-long temps un honneur d'en composer & d'en résoudre : je répondrois que cette ancienneté même n'est ni à la gloire des *Énigmes*, ni à celle des rois orientaux.

Dans la première origine des langues, les hommes furent obligés de joindre le langage d'action à celui

des ſons articulés, & de ne parler qu'avec des images ſenſibles. Les connoiſſances aujourdhui les plus communes étoient ſi ſubtiles pour eux, qu'elles ne pouvoient ſe trouver à leur portée qu'autant qu'elles ſe rapprochoient des ſens. Enſuite, quand on étudia les propriétés des êtres pour en tirer des alluſions, on vit paroître les Paraboles & les *Énigmes*, qui devinrent d'autant plus à la mode, que les ſages ou ceux qui ſe donnoient pour tels, crurent devoir cacher au vulgaire une partie de leurs connoiſſances. Par là le langage imaginé pour la clarté fut changé en myſtères: le ſtyle dans lequel ces prétendus ſages renfermoient leurs inſtructions, étoit obſcur & *énigmatique;* peut-être par la difficulté de s'exprimer clairement, peut-être auſſi à deſſein de rendre les connoiſſances d'autant plus eſtimables qu'elles ſeroient moins communes.

On vit donc les rois d'Orient mettre leur gloire dans les *propoſitions obſcures*, & ſe faire un mérite de compoſer & de réſoudre des *Énigmes*. Leur ſageſſe conſiſtoit en grande partie dans ce genre d'étude. Un homme intelligent, dit Salomon, parviendra à comprendre un proverbe, à pénétrer les paroles des ſages & leurs *ſentences obſcures*. C'étoit chez eux l'uſage, pour éprouver leur ſagacité, de ſe préſenter ou de s'envoyer les uns aux autres des *Énigmes*, & d'y attacher des peines & des récompenſes.

Entre pluſieurs exemples que je pourrois alléguer, je n'en rapporterai qu'un ſeul tiré de l'Écriture ſainte, & je me ſervirai de la traduction des théologiens de Louvain, quoiqu'en vieux langage, parce que je n'ai préſentement que cette traduction ſous les yeux. Voici les propres paroles du texte ſacré, *chap. xjv. du livre des Juges, verſ.* 12 *& ſuivants.*

Samſon dit: *Je vous propoſerai quelques propoſitions: que ſi vous me baillez la ſolution dedans les ſept jours du convive, je vous donnerai trente fines chemiſes & autant de robes.*

Verſ. 13. *Mais ſi vous ne pouvez me bailler la ſolution, vous me donnerez trente fines chemiſes & autant de robes. Leſquels lui répondirent: Propoſe ta propoſition, afin que l'oyons.*

Verſ. 14. *Et il leur dit: De celui qui mangeoit eſt ſorti la viande, & du fort eſt venu la douceur. Et ne purent par trois jours donner la ſolution de la propoſition.*

Verſ. 15. *Et quand le ſeptième jour fut venu, ils dirent à la femme de Samſon: Flatte ton mari, & lui perſuade qu'il te déclare quelle choſe ſignifie la propoſition.*

Verſ. 17. *Et ainſi tous les jours du convive elle pleuroit devant lui; & finalement au ſeptième jour, comme elle le moleſtoit, il lui expoſa: laquelle incontinent le fit ſavoir à ceux de ſon peuple.*

Verſ. 18. *Et iceux lui dirent au ſeptième jour devant le ſoleil couchant: Quelle choſe eſt plus douce que le miel, & quelle choſe eſt plus forte que le lion? Lors Samſon leur dit: Si vous n'euſſiez labouré avec ma geniſſe, vous n'euſſiez point trouvé ma propoſition.*

Un ſavant juriſconſulte met cette *Énigme* au rang des gageures, en matière de jeux d'eſprit; & il pourroit bien avoir raiſon, car il y a une ſtipulation de part & d'autre de trente fines chemiſes & autant de robes. Cependant les philiſtins agirent de mauvaiſe foi, en obligeant la femme de Samſon de tirer de la bouche de ſon mari l'explication de l'*Énigme*, & à la leur apprendre, au lieu de la deviner par eux-mêmes.

Au reſte, dans nôtre ſiècle, l'*Énigme* propoſée par Samſon ne ſeroit point dans les règles, parce qu'elle ne rouloit pas ſur une choſe ordinaire ou un évènement commun, mais ſur un fait particulier, c'eſt à dire, ſur un de ces cas qu'il eſt ordinairement preſque impoſſible de deviner.

Quoi qu'il en ſoit, dans ce temps-là on n'étoit pas ſi ſcrupuleux; on ne cherchoit qu'à attraper ceux à qui on préſentoit des *Énigmes* à expliquer: & c'eſt un fait ſi vrai, que l'intelligence des *Énigmes*, ou des *ſentences obſcures*, devint un proverbe parmi les hébreux, pour ſignifier l'adreſſe à tromper, comme on le peut conclure du portrait que Daniel fait d'Antiochus Épiphanés. « Lorſque les iniquités ſe ſeront accrues, dit-il, il s'élevera un roi qui aura l'impudence ſur le front, & qui comprendra les *ſentences obſcures.* «

Le voile myſtérieux de cette ſorte de ſageſſe la rendit, comme il arrivera toujours, le plus eſtimé de tous les talents: c'eſt pourquoi, dans un pſeaume où il s'agit d'exciter fortement l'attention, le pſalmiſte débute en ces termes: »Vous, Peuples, écoutez ce que je vas dire. Que tous les habitants de la terre, grands & petits, riches & pauvres, prêtent l'oreille; ma bouche publiera la ſageſſe... je découvrirai ſur la harpe mon *Énigme.* »

Outre les cauſes que nous avons rapportées, qui contribuèrent à conſerver long temps les *Énigmes* en vogue, je croirois volontiers que l'uſage des hiéroglyphes y concourut auſſi pour beaucoup: en effet, quand on vint à oublier la ſignification des hiéroglyphes, on perdit peu à peu, quoique très-lentement, l'uſage des *Énigmes*.

Enfin elles reparurent lorſqu'on devoit le moins s'y attendre, je veux dire, dans le xvij. ſiècle; & ce n'eſt pas, ce me ſemble, par cet endroit qu'il mérite le plus qu'on le vante. Il eſt vrai qu'on habilla pour lors en Europe les *Énigmes* avec plus d'art, de fineſſe, & de goût, qu'elles ne l'avoient été dans l'Aſie: on les ſoumit, comme tous les autres poèmes, à des lois & à des règles étroites, dont le père Méneſtrier même a publié un traité particulier. Mais quelque décoration qu'on ait donnée aux *Énigmes*, elles ne ſeront preſque jamais que de folles dépenſes d'eſprit, des jeux de mots, des écarts dans la langue & dans les idées.

Les gens de Lettres un peu diſtingués du ſiècle paſſé, qui ont eu la foibleſſe de donner dans cette mode & de ſe laiſſer entrainer au torrent, ſeroient bien honteux aujourdhui de lire leurs noms dans la liſte de toutes ſortes de gens oiſifs, & de voir

qu'un temps a été qu'ils se faisoient un honneur de deviner des *Énigmes*, & plus encore d'annoncer à la France qu'ils avoient eu assez d'esprit pour exprimer, sous un certain verbiage, sous un jargon mystérieux & des termes équivoques, une flûte, une flèche, un éventail, une horloge.

Mais il faut bien se garder de confondre de telles inepties avec les *Énigmes* d'un autre genre; j'entends ces fameux problêmes de la Géométrie transcendante, qui, sur la fin du même siècle, exercèrent des génies d'un ordre supérieur. La solution de ces dernières sortes d'*Énigmes* peut avoir de grands usages; elle demande du moins beaucoup de sagacité, & prouve qu'on s'est rendu familière la connoissance de cette Géométrie sublime, dont Newton a la gloire d'être le premier inventeur. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

ENJAMBEMENT, s. m. *Poésie*. Construction vicieuse, principalement dans les vers alexandrins. On dit qu'un vers *enjambe* sur un autre, lorsque la pensée du poète n'est point achevée dans le même vers, & ne finit qu'au commencement ou au milieu du vers suivant. Ainsi, ce défaut existe toutes les fois qu'on ne peut point s'arrêter naturellement à la fin du vers alexandrin, pour en faire sentir la rime & la pensée, mais qu'on est obligé de lire de suite & promptement l'autre vers, à cause du sens qui est demeuré suspendu. Les exemples n'en sont pas rares; en voici un seul:

Craignons qu'un Dieu vengeur ne lance sur nos têtes
La foudre inévitable,

Il y a ici un *Enjambement*, parce que le sens ne permet pas qu'on se repose à la fin du premier vers.

Ce n'est pas assez d'éviter l'*Enjambement* d'un vers à l'autre, il faut de plus éviter d'*enjamber* du premier hémistiche au second; c'est à dire que, si l'on porte un sens au dela de la moitié du vers, il ne faut pas l'interrompre avant la fin, parce qu'alors le vers paroît avoir deux repos & deux césures, ce qui est très-désagréable. Il est encore bien moins permis d'*enjamber* d'une stance à l'autre. *Voyez* les auteurs sur la versification françoise.

Mais si l'*Enjambement* est défendu dans les vers alexandrins, comme nous venons de le dire, il est autorisé dans les vers de dix syllabes, & il y produit même quelquefois un agrément, parce que cette espèce de vers, faite pour la Poésie familière, souffre quelques licences & ne veut pas être assujettie à une trop grande gêne.

Les poètes du siècle passé ne s'embarrassoient guère de laisser *enjamber* leurs vers les uns sur les autres; c'est à Malherbe le premier à qui l'on doit la correction de ce défaut de la versification. *Par ce sage écrivain*, *par ce guide fidèle*, dit Despréaux,

Les stances avec grâce apprirent à marcher,
Et le vers sur le vers n'osa plus *enjamber*.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) ENNÉHÉMIMÈRE, adj. *Seminovenarius*, Qui a la moitié de neuf parties, ou Qui est à la moitié de neuf parties. Mot composé des trois mots grecs, ἐννέα, *neuf*, ἥμισυς, *demi*, & μέρος, partie. C'est ainsi que l'on désigne une césure qui se trouve au neuvième demi-pied, c'est à dire, qui fait la première moitié du cinquième pied; exemple;

Ille latus niveum molli fultus hyacinto;

où la syllabe *tus* devient longue comme césure. *Voyez* CÉSURE, HEPHTÈMIMÈRE, TRIHÉMIMÈRE. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ENNEMI, ADVERSAIRE, ANTAGONISTE. *Syn.* Les *Ennemis* cherchent à se nuire; ordinairement ils se haïssent, & le cœur est de la partie. Les *Adversaires* font valoir leurs prétentions l'un contre l'autre; ils se poursuivent souvent avec animosité, mais l'intérêt a plus de part à leur conduite que le cœur. Les *Antagonistes* embrassent des partis opposés; ils se traitent quelquefois avec aigreur, mais leur éloignement ne vient que de leur différente façon de penser.

Les premiers font la guerre, veulent détruire, & portent leurs coups jusques sur la personne. Les seconds contestent, veulent s'approprier quelque chose & en priver le compétiteur; la cupidité est le motif le plus fréquent de leur désunion. Les troisièmes s'opposent réciproquement à leurs progrès, & veulent chacun avoir raison dans leurs disputes; le goût & les opinions sont presque toujours l'objet de leurs débats.

Il y a des nations dont les sujets naissent *Ennemis* de ceux de la nation voisine. Un riche plaideur est un *Adversaire* plus à craindre que le plus éloquent avocat. Scaliger & Pétau furent dans leur temps grands *Antagonistes*. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) ENSEIGNER, APPRENDRE, INSTRUIRE, INFORMER, FAIRE SAVOIR. *Syn.* *Enseigner*, c'est uniquement donner des leçons. *Apprendre*, c'est donner des leçons dont on profite. *Instruire*, c'est mettre au fait des choses par des Mémoires détaillés. *Informer*, c'est avertir les personnes des évènements qui peuvent être de quelque conséquence. *Faire savoir*, c'est simplement rapporter ou mander fidèlement la chose.

Enseigner & *Apprendre* ont plus de rapport à tout ce qui est propre à cultiver l'esprit & à former une belle éducation; c'est pourquoi on s'en sert très à propos, lorsqu'il est question des arts & des sciences. *Instruire* a plus de rapport à ce qui est utile à la conduite de la vie & au succès des affaires; ainsi, il est à sa place, lorsqu'il s'agit de quelque chose qui regarde ou notre devoir ou nos intérêts. *Informer* renferme particulièrement, dans l'étendue de son sens, une idée d'autorité à l'égard des personnes qu'on *informe*, & une idée de dépendance à l'égard de celles dont les faits sont l'objet de l'*information*; c'est par cette raison que ce mot

est à merveille, lorsqu'il est question des services ou des malversations de gens employés par d'autres, & de la manière dont se comportent les enfants, les domestiques, les sujets, enfin tous ceux qui ont à rendre raison à quelqu'un de leur conduite & de leurs actions. *Faire savoir* a plus de rapport à ce qui satisfait simplement la curiosité; de sorte qu'il convient mieux en fait de nouvelles.

Le professeur *enseigne* dans les écoles publiques ceux qui viennent entendre ses leçons. L'historien *apprend* à la postérité les évènements de son siècle. Le prince *instruit* les ambassadeurs de ce qu'ils ont à négocier: le père *instruit* aussi ses enfants de la manière dont ils doivent vivre dans le monde. L'intendant *informe* la Cour de ce qui se passe dans la province; comme le surveillant *informe* les supérieurs de la bonne ou mauvaise conduite de ceux qui leur sont soumis. Les correspondants se *font savoir* réciproquement tout ce qui arrive de nouveau & de remarquable dans les lieux où ils sont.

Il faut savoir à fond, pour être en état d'*enseigner*. Il faut avoir de la méthode & de la clarté, pour *apprendre* aux autres; de l'expérience & de l'habileté, pour bien *instruire*; de la prudence & de la sincérité, pour *informer* à propos & au vrai; des soins & de l'exactitude, pour *faire savoir* ce qui mérite de n'être pas ignoré.

Bien des gens se mêlent d'*enseigner* ce qu'ils devroient encore étudier. Quelques-uns en *apprennent* aux autres plus qu'ils n'en savent eux-memes. Peu sont capables d'*instruire*. Plusieurs prennent la peine, sans qu'on les en prie, d'*informer* les gens de tout ce qui leur peut être désagréable. Il y en a d'autres qui, par leur indiscrétion, *font savoir* à tout le monde ce qui est à leur propre désavantage. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) ENTENDRE, COMPRENDRE, CONCEVOIR. *Syn.* Se faire des idées conformes aux objets présentés, c'est la signification commune de ces mots. Mais *Entendre* marque une conformité qui a précisément rapport à la valeur des termes dont on se sert. *Comprendre* en marque une qui répond directement à la nature des choses qu'on explique; & celle qu'exprime le mot de *Concevoir* regarde plus particulièrement l'ordre & le dessein de ce qu'on se propose. Le premier s'applique très-bien aux circonstances du discours, au ton dont on parle, au tour de la phrase, à la délicatesse des expressions; tout cela s'*entend*. Le second paroît mieux convenir en fait de principes, de leçons, de connoissances spéculatives; ces choses se *comprennent*. Le troisième s'emploie avec grâce pour les formes, les arrangements, les projets, les plans; enfin tout ce qui dépend de l'imagination se *conçoit*.

On *entend* les langues; on *comprend* les sciences; & l'on *conçoit* ce qui regarde les arts.

Il est difficile d'*entendre* ce qui est énigmatique, de *comprendre* ce qui est abstrait, & de *concevoir* ce qui est confus.

La facilité d'*entendre* désigne un esprit fin: celle de *comprendre* désigne un esprit pénétrant: celle de *concevoir* désigne un esprit net & méthodique.

Le courtisan *entend* le langage des passions. L'homme docte *comprend* les questions métaphysiques de l'école. L'architecte *conçoit* le plan & l'économie des édifices.

Tout le monde n'*entend* pas ce qui est délicat, ne *comprend* pas ce qui est relevé, & ne *conçoit* pas ce qui est grand.

Il faut parler clairement à ceux qui n'*entendent* pas à demi-mot; ne s'entretenir que de choses communes & sensibles avec ceux qui n'en peuvent pas *comprendre* de sublimes; & mettre, autant que la conversation le permet, de l'ordre dans son discours, afin d'aider l'idée des autres à *concevoir* la nôtre. (*L'abbé* GIRARD.)

(N) ENTENDRE, ÉCOUTER, OUÏR, *Syn.* *Entendre*, c'est être frapé des sons. *Écouter*, c'est preter l'oreille pour les *entendre*. Quelquefois on n'*entend* pas, quoiqu'on *écoute*; & souvent on *entend* sans *écouter*. *Ouïr* n'est guère d'usage qu'au prétérit; il diffère d'*Entendre* en ce qu'il marque une sensation plus confuse: on a quelquefois *ouï* parler sans avoir *entendu* ce qui a été dit.

Il est souvent à propos de feindre de ne pas *entendre* Il est malhonnête d'*écouter* aux portes. Pour répondre juste, il faut avoir *ouï* distinctement. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) ENTÊTÉ, OPINIÂTRE, TÊTU, OBSTINÉ. *Syn.* Ces épithètes marquent un défaut qui consiste dans un trop grand attachement à son sens. Mais ce défaut dans un *Entêté* semble venir d'un excès de prévention, qui le séduit, & qui, lui faisant regarder les opinions qu'il a embrassées comme les meilleures, l'empêche d'en aprouver & d'en goûter d'autres. Dans un *Opiniâtre*, ce défaut paroît être l'effet d'une constance mal entendue, qui le confirme dans ses volontés, & qui, lui faisant trouver de la honte à avouer le tort qu'il a, l'empêche de se rétracter. Dans un *Têtu*, ce défaut vient d'une pure indocilité ou bonne opinion de soi-même, qui fait que, se consultant seul, il ne compte pour rien le sentiment d'autrui. Dans un *Obstiné*, ce défaut me paroît provenir d'une espèce de mutinerie affectée, qui le rend intraitable, & qui, tenant un peu de l'impolitesse, fait qu'il ne veut jamais céder.

Entêté & *Têtu* désignent un défaut plus fondé sur un esprit trop fortement persuadé, que sur une volonté trop difficile à réduire; & dont par conséquent le propre effet est de faire trop abonder en son sens: avec cette différence entre eux, que l'*Entêté* croit & se persuade également les sentimens des autres comme les siens, & même après quelque sorte d'examen & de raisonnement; au lieu que le *Têtu* ne s'en tient qu'aux siens propres, & le plus souvent du premier aspect sans aucune réflexion.

Opiniâtre & *Obstiné* désignent tout au contraire

un défaut plus fondé ſur une volonté revêche que ſur une conviction d'eſprit, & dont l'effet particulier tend directement à ne ſe point rendre au ſens des autres, malgré toutes lumières contraires : avec cette différence, que l'*Opiniâtre* refuſe ordinairement de ſe rendre à la raiſon, par une oppoſition à céder qui lui eſt comme naturelle & de tempérament ; au lieu que l'*Obſtiné* ne s'en défend ſouvent, que par une volonté de pur caprice & de propos délibéré. *Voyez* FERMETÉ, ENTÊTEMENT, OPINIATRETÉ. (*L'abbé* GIRARD.)

ENTHOUSIASME, ſ. m. *Philoſ. & Belles-Lettres.* Nous n'avons point de définition de ce mot parfaitement ſatisfaiſante : je crois cependant utile aux progrès des beaux arts, qu'on en cherche la véritable ſignification & qu'on la fixe, s'il eſt poſſible. Communément on entend par *Enthouſiaſme*, une eſpèce de fureur qui s'empare de l'eſprit & le maitriſe, qui enflamme l'imagination, l'élève, la rend féconde. C'eſt un tranſport, dit-on, qui fait dire ou faire des choſes extraordinaires & ſurprenantes : mais quelle eſt cette fureur & d'où naît-elle ? quel eſt ce tranſport, & quelle eſt la cauſe qui le produit ? C'eſt là, ce me ſemble, ce qu'il auroit été néceſſaire de nous apprendre, & dont on a cependant paru s'occuper le moins.

Je crois d'abord que ce mouvement qui élève l'eſprit & qui échauffe l'imagination, n'eſt rien moins qu'une *fureur*. Cette dénomination impropre a été trouvée de *ſang-froid*, pour exprimer une cauſe dont les effets (quand on eſt dans cet état paiſible) ne ſauroient manquer de paroître fort extraordinaires. On a cru qu'un homme devoit être tout à fait hors de lui-même, pour pouvoir produire des choſes qui mettoient réellement hors d'eux-mêmes ceux qui les voyoient ou qui les entendoient : ajoutez à cette première idée l'*Enthouſiaſme* feint ou vrai des prêtres du paganiſme, que la charlatanerie les engageoit à charger de grimace & de contorſion, & vous trouverez l'origine de cette fauſſe dénomination. Le peuple avoit appelé ce dernier *Enthouſiaſme*, *fureur prophétique* ; & les pédants de l'antiquité (autre partie du peuple peut-être encore plus bornée que la première) donnèrent à leur tour à la verve des poètes, dont il n'eſt pas donné aux eſprits froids de pénétrer la cauſe, le nom ſuperbe de *fureur poétique*.

Les poètes, flattés qu'on les crût des êtres inſpirés, n'eurent garde de détromper la multitude ; ils aſſûrèrent dans leurs vers au contraire, qu'ils l'étoient en effet, & peut-être le crurent-ils de bonne foi eux-mêmes.

Voilà donc la fureur poétique établie dans le monde, comme un rayon de lumière tranſcendante, comme une émanation ſublime d'en-haut, enfin comme une inſpiration divine. Toutes ces expreſſions en Grèce & à Rome étoient ſynonymes aux mots dont nous avons formé en françois celui d'*Enthouſiaſme*.

Mais la fureur n'eſt qu'un accès violent de folie, & la folie eſt une abſence ou un égarement de la raiſon ; ainſi, lorſqu'on a défini l'*Enthouſiaſme*, *une fureur*, *un tranſport*, c'eſt comme ſi l'on avoit dit qu'il eſt un *redoublement de folie*, par conſéquent incompatible pour jamais avec la raiſon. C'eſt la raiſon ſeule cependant qui le fait naître ; il eſt un feu pur qu'elle allume dans les moments de ſa plus grande ſupériorité. Il fut toujours de toutes ſes opérations la plus prompte, la plus animée. Il ſuppoſe une multitude infinie de combinaiſons précédentes, qui n'ont pu ſe faire qu'avec elle & par elle. Il eſt, ſi on oſe le dire, le chef-d'œuvre de la raiſon. Comment peut-on le définir, comme on définiroit un accès de folie ?

Je ſuppoſe que, ſans vous y être attendu, vous voyiez dans ſon plus beau jour un excellent tableau. Une ſurpriſe ſubite vous arrête, vous éprouvez une émotion générale, vos regards comme abſorbés reſtent dans une ſorte d'immobilité, votre ame entière ſe raſſemble ſur une foule d'objets qui l'occupent à la fois ; mais bientôt rendue à ſon activité, elle parcourt les différentes parties du Tout qui l'avoit frapée, ſa chaleur ſe communique à vos ſens, vos yeux lui obéiſſent & la préviennent : un feu vif les anime ; vous appercevez, vous détaillez ; vous comparez les attitudes, les contraſtes, les coups de lumière, les traits des perſonnages, leurs paſſions, le choix de l'action repréſentée, l'adreſſe, la force, la hardieſſe du pinceau ; & remarquez que votre attention, votre ſurpriſe, votre émotion, votre chaleur, ſeront dans cette circonſtance plus ou moins vives, ſelon le différent degré de connoiſſances antérieures que vous aurez acquis, & le plus ou le moins de goût, de délicateſſe, d'eſprit, de ſenſibilité, de jugement, que vous aurez reçu de la nature.

Or ce que vous éprouvez dans ce moment eſt une image (imparfaite à la vérité, mais ſuffiſante pour éclaircir mon idée) de ce qui ſe paſſe dans l'ame de l'homme de génie, lorſque la raiſon, par une opération rapide, lui préſente un tableau frapant & nouveau qui l'arrête, l'émeut, le ravit, & l'abſorbe.

Obſervez que je parle ici de l'ame d'un homme de génie ; parce que j'entends par le mot *Génie*, l'aptitude naturelle à recevoir, à ſentir, à rendre les impreſſions du tableau ſuppoſé. Je le regarde comme le pinceau du peintre, qui trace les figures ſur la toile, qui les crée en effet, mais qui eſt toujours guidé par des inſpirations précédentes. Dans les livres, comme dans la converſation, on commence à partir du pinceau, comme s'il étoit le premier moteur. Le ſtyle figuré chez des peuples inſtruits, tels que le nôtre, devient inſenſiblement le ſtyle ordinaire ; & c'eſt par cette raiſon que le mot *Génie*, qui ne déſigne que l'inſtrument indiſpenſable pour produire, a été ſucceſſivement employé pour exprimer la cauſe qui produit.

Obſervez encore que je n'ai point employé le mot *Imagination*, qu'on croit communément la ſource unique de l'*Enthouſiaſme* ; parce que je ne

la vois dans mon hypothèse que comme une des causes secondes, & telle (pour m'aider encore d'une comparaison prise de la Peinture), telle, dis-je, qu'est la toile sous la main du peintre. L'Imagination reçoit le dessein rapide du tableau qui est présenté à l'ame, & c'est sur cette première esquisse que le Génie distribue les couleurs.

Je parle enfin, dans la définition que je propose, d'un tableau nouveau ; car il ne s'agit point ici d'une opération froide & commune de la mémoire. Il n'est point d'homme à qui elle ne rappelle souvent les différents objets qu'il a déja vus : mais ce ne sont là que de foibles esquisses qui passent devant son entendement, comme des ombres légères, sans surprendre, affecter, ou émouvoir son ame, ne supposent que quelques sensations déja éprouvées, & point de combinaisons précédentes. Ce n'est là peut-être qu'un des apanages de l'Instinct ; j'entends dèveloper ici un des plus beaux privilèges de la Raison.

Il s'agit donc d'un tableau qui n'a point encore été vu, d'un tableau que la raison vient de créer, d'une image toute de feu qu'elle présente tout à coup à une ame vive, exercée, & délicate ; l'émotion qui la saisit est en proportion de sa vivacité, de ses connoissances, de sa délicatesse.

Or il est dans la nature que l'ame n'éprouve point de sentiment, sans former le désir prompt & vif de l'exprimer ; tous ses mouvements ne sont qu'une succession continue de sentiments & d'expressions ; elle est comme le cœur, dont le jeu machinal est de s'ouvrir sans cesse pour recevoir & pour rendre : il faut donc qu'à l'aspect subit de ce tableau frapant qui occupe l'ame, elle cherche à répandre au dehors l'impression vive qu'il fait sur elle. L'impulsion qui l'a ébranlée, qui la remplit, & qui l'entraîne, est telle que tout lui cède, & qu'elle est le sentiment prédominant. Ainsi, sans que rien puisse le distraire ou l'arrêter, le peintre saisit son pinceau, & la toile se colore, les figures s'arrangent, les morts revivent ; le ciseau est déja dans la main du sculpteur, & le marbre s'anime ; les vers coulent de la plume du poète, & le Théâtre s'embellit de mille actions nouvelles qui nous intéressent & nous étonnent ; le musicien monte sa lyre, & l'orchestre remplit les airs d'une harmonie sublime ; un spectacle inconnu, que le génie de Quinault a créé & qu'elle embellit, ouvre une carrière brillante aux arts divers qu'il rassemble ; des masures dégoûtantes disparoissent, & la superbe façade du Louvre s'élève ; des jardins réguliers & magnifiques prennent la place d'un terrein aride, ou d'un marais empoisonné ; une Éloquence noble & mâle, des accents dignes de l'homme, font retentir le Barreau, nos Tribunes, nos Chaires ; la face de la France change ainsi rapidement comme une belle décoration de théâtre ; les noms des Corneille, des Molière, des Quinault, des Lully, des Lebrun, des Bossuet, des Perrault, des Le Nôtre, volent de bouche en bouche, & l'Europe entière les répète & les admire : ils sont désormais des monuments immuables de la gloire de notre nation & de l'humanité.

L'*Enthousiasme* est donc ce mouvement impétueux, dont l'essor donne la vie à tous les chefs-d'œuvre des arts, & ce mouvement est toujours produit par une opération de la raison aussi prompte que sublime. En effet que de connoissances précédentes ne suppose-t-il pas ? que de combinaisons l'instruction ne doit elle pas avoir occasionnées ? que d'études antérieures n'est-il pas nécessaire d'avoir faites ? de combien de manières ne faut-il pas que la raison se soit exercée, pour pouvoir créer tout à coup un grand tableau, auquel rien ne manque & qui paroit toujours à l'homme de génie, à qui il sert de modèle, bien supérieur à celui que son *Enthousiasme* lui fait produire ? D'après ces réflexions, puisées dans une Métaphysique peu abstraite & que je crois fort certaine, j'oserois définir l'*Enthousiasme*, *une émotion vive de l'ame à l'aspect d'un tableau* NEUF *& bien ordonné qui la frape, & que la raison lui présente.*

Cette émotion, moins vive, à la vérité, mais du même caractère, se fait sentir à tous ceux qui sont à portée de jouir des diverses productions des beaux arts. On ne voit point sans *Enthousiasme* une tragédie intéressante, un bel opéra, un excellent morceau de Peinture, un magnifique édifice, *&c.* ainsi, la définition que je propose paroit convenir également, & à l'*Enthousiasme* qui produit, & à l'*Enthousiasme* qui admire.

Je crains peu d'objections de la part de ceux que l'expérience peut avoir éclairés sur le point que je traite ; mais ce tableau spirituel, cette opération rapide de la raison, cet accord mutuel entre l'ame & les sens duquel naît l'expression prompte des impressions qu'elle a reçues, paroitront chimériques peut-être à ces esprits froids, qui se souviennent toujours & qui ne crééront jamais.

Pourquoi, diront-ils, dénaturer les choses ? à quoi bon des systêmes nouveaux ? On a cru jusqu'ici l'*Enthousiasme* une espèce de fureur ; l'idée reçue vaut bien la nouvelle ; & quand l'ancienne seroit une erreur, quel désavantage en résulteroit il pour les arts ? Les grands poètes, les bons peintres, les musiciens excellents, qu'on a crus & qui se sont crus eux mêmes des gens inspirés, ont été aussi loin sans tant de Métaphysique : on refroidit l'esprit, on affoiblit le génie par ces recherches incertaines ou au moins inutiles des causes ; contentons-nous des effets. Nous savons que les gens de *génie* créent ; que nous importe de savoir comment ? Quand on aura découvert que la raison est le premier moteur des opérations de leur ame, & non l'imagination, qu'on en a crue chargée jusqu'à présent, pense-t-on qu'on donnera du *génie* ou du *talent* à ceux à qui la nature aura refusé un don si rare ?

A ces objections générales je répondrai 1°. qu'il n'est point d'erreur dans les arts, de quelque nature qu'elle soit, qu'il ne soit évidemment utile de détruire.

2°. Que celle dont il s'agit est infiniment préjudiciable aux artistes & aux arts.

3°. Que c'est applanir des routes qui sont encore assez difficiles, que de chercher, de trouver, d'établir les premiers principes. Les règles n'ont été faites que sur le méchanisme des arts; & en paroissant les géner, elles les ont guidés jusqu'au point heureux où nous les voyons aujourdhui. Que s'il est possible de porter des lumières nouvelles sur leur partie purement spirituelle, sur le principe moteur duquel dérivent toutes leurs opérations, elles deviendront dès lors aussi sûres que faciles. Il en est des arts comme de la navigation; on ne couroit les mers qu'en tâtonnant avant la découverte de la boussole.

4°. Ne craignons point d'affoiblir l'esprit ou de refroidir le génie, en les éclairant. Si tout ce que nous admirons dans les productions des arts est l'ouvrage de la raison, cette découverte élevera l'ame de l'artiste, en lui donnant une opinion plus glorieuse encore de l'excellence de son être; & de cette élévation attendez de nouveaux miracles, sans en craindre un plus grand orgueil. La vanité n'est le grand ressort que des petites ames; le génie en suppose toujours une supérieure.

5°. Les mots d'*Imagination*, de *Génie*, d'*Esprit*, de *Talent*, ne sont que des termes trouvés pour exprimer les différentes opérations de la raison: il en est d'eux à peu près comme des divinités inférieures du paganisme: elles n'étoient, aux yeux des sages, que des noms commodes pour exprimer les divers attributs d'un Dieu unique; l'ignorance seule de la multitude leur fit partager les honneurs de la divinité.

6°. Si l'*Enthousiasme*, à qui seul nous sommes redevables des belles productions des arts, n'est dû qu'à la raison comme cause première; si c'est à ce rayon de lumière plus ou moins brillant, à cette émanation plus ou moins grande d'un Être suprême, qu'il faut rapporter constamment les prodiges qui sortent des mains de l'humanité, dès lors tous les préjugés nuisibles à la gloire des beaux arts sont pour jamais détruits, & les artistes triomphent. On pourra désormais être poète excellent, sans cesser de passer pour un homme sage; un musicien sera sublime, sans qu'il soit indispensablement réputé pour fou. On ne regardera plus les hommes les plus rares comme des individus presqu'inutiles; peut-être même s'imaginera-t-on un jour qu'ils peuvent penser, vivre, agir comme le reste des hommes. Ils auront alors plus d'encouragement à espérer, & moins de dégoûts à soutenir. Ces têtes légères, orgueilleuses, & bruyantes, ces automates lourds & dédaigneux qui décident en maîtres dans la société, seront peut-être à la fin persuadés qu'un artiste, un homme de Lettres, tiennent dans l'ordre des choses un rang supérieur à celui d'un intendant qui les a subjugués & qui les ruine, d'un vil complaisant qui les amuse & qui les joue, d'un caissier qui leur refuse leur argent pour le faire valoir à son profit, même d'un secrétaire qui fait mal leur besogne & très-adroitement sa fortune.

Au reste soit que la vérité triomphe enfin de l'erreur, soit que le préjugé plus puissant demeure le tyran perpétuel des opinions contemporaines, que nos illustres modernes se consolent & se rassûrent: les ouvrages du dernier siècle sont regardés maintenant, sans contradiction, comme des chefs-d'œuvre de la raison humaine, & il n'est pas à craindre qu'on ose prétendre qu'ils ont été faits sans *Enthousiasme*: tel sera le sort, dans le siècle prochain, de tous ces divers monuments, glorieux aux arts & à la patrie, qui s'élèvent sous nos yeux. La multitude en est frappée, il est vrai, sans les apprécier; les demi-connoisseurs les discutent sans les sentir: on s'en occupe moins long temps aujourdhui que d'une parodie sans esprit, dont on n'a pas honte de rire: qu'importe? en seront-ils moins un jour l'école & l'admiration de tous les esprits & de tous les âges?

Mais la définition que je propose convient-elle à toute sorte d'*Enthousiasme* & à toutes les espèces de talents? Quel est le tableau, dira-t-on peut-être, que la raison peut offrir à peindre à l'art du musicien? Il ne s'agit là que d'un arrangement géométrique de tons, *&c.* L'Éloquence d'ailleurs est sublime sans *Enthousiasme*, & il faut supprimer de cet article tout ce qui a été dit des orateurs du siècle dernier.

Je réponds 1°. qu'il n'existe point de Musique digne de ce nom, qui n'ait peint une ou plusieurs images: son but est d'émouvoir par l'expression, & il n'y a point d'expression sans peinture. *Voyez* la question plus au long aux articles EXPRESSION, OPÉRA, du DICTIONNAIRE DES BEAUX ARTS.

2°. Mettre en doute l'*Enthousiasme* de l'orateur, c'est vouloir faire douter de l'existence de l'Éloquence même, dont l'objet unique est de l'inspirer. Ce discours qui vous émeut, qui vous intéresse, ou qui vous révolte; ces détails, ces images successives qui vous attachent, qui ouvrent votre cœur d'une manière insensible à celui des sentiments que l'on veut vous inspirer, tout cela n'est & ne peut être que l'effet de l'émotion vive qui a précédé dans l'ame de l'orateur celle qui se glisse dans la vôtre. On fait une déclamation, une harangue, peut-être même un discours académique, sans *Enthousiasme*; mais ce n'est que de lui qu'on peut attendre un bon sermon, un plaidoyer transcendant, une oraison funèbre qui arrache des larmes. *Voyez* ÉLOCUTION.

Je finis cet article par quelques observations utiles aux vrais talents, & que je supplie tous ceux qui s'érigent en juges souverains des arts de me permettre.

Sans *Enthousiasme* point de création, & sans création les artistes & les arts rampent dans la foule des choses communes. Ce ne sont plus que de froides copies retournées de mille petites façons différentes: les hommes disparoissent; on ne trouve plus à leur place que des singes & des perroquets.

J'ai dit plus haut qu'il y a deux sortes d'*Enthousiasme*; l'un qui produit, l'autre qui admire: celui-ci est toujours la suite & le salaire du premier, &

la preuve certaine qu'il a été un *Enthousiasme* véritable.

Il y a donc de faux *Enthousiasmes*. Un homme peut se croire des talents, du génie, & n'avoir que des réminiscences, une facilité malheureuse, & un penchant ridicule, qui en est presque toujours la suite, pour tel genre ou tel art.

Il n'est point d'*Enthousiasme* sans génie, c'est le nom qu'on a donné à la raison au moment qu'elle le produit; ni sans talents, autre nom qu'on a donné à l'aptitude naturelle de l'ame à recevoir l'*Enthousiasme* & à le rendre. *Voyez* GÉNIE, TALENT.

L'*Enthousiasme* plonge les hommes privilégiés qui en sont susceptibles, dans un oubli presque continuel de tout ce qui est étranger aux arts qu'ils professent. Toute leur conduite est en général si peu ressemblante avec ce que nous regardons comme les manières d'être adoptées dans la société, qu'on se trouve porté, presque sans le vouloir, à les regarder comme des espèces singulières; ce n'est rien moins qu'à la raison qu'on attribue ce qu'on appelle leurs *bisarreries* ou leurs *écarts*: de là tous les préjugés établis, & que l'instruction a bien de la peine à détruire. Mais a-t-on vu encore quelque espèce d'hommes parfaite? en trouve-t-on beaucoup qui portent une raison supérieure dans plusieurs genres? qu'il nous suffise de dire qu'on rencontre communément dans les vrais talents une bonne foi comme naturelle, une franchise de caractère, & surtout l'antipathie la plus décidée pour tout ce qui a l'air d'intrigue, d'artifice, de cabale. Pense-t-on que ce soit là un des moindres ouvrages de la raison? Aussi lorsque vous verrez un homme de Lettres, un peintre, un musicien souple, rampant, fertile en détours, adroit courtisan; ne cherchez point chez lui ce que nous appellons le *vrai talent*. Peut-être aura-t-il des succès: il en est de passagers que la cabale procure. Ne soyez point surpris de le voir envahir toutes les places de son état, & celles même qui paroissent lui être le plus étrangères; il a la sorte de mérite qui les donne: mais un nom illustre, une gloire pure & durable, cette considération flatteuse, apanage honorable des talents distingués, ne seront jamais son partage. La charlatanerie trompe les sots, entraîne la multitude, éblouit les Grands; mais elle ne donne que des jouïssances de peu de durée. Pour produire des ouvrages qui restent, pour acquérir une gloire que la postérité confirme, il faut des ouvrages & des succès qui résistent aux efforts du temps & à l'examen des sages; il faut avoir senti un *Enthousiasme* vrai, & l'avoir fait passer dans tous les esprits; il faut que le temps l'entretienne, & que la réflexion, loin de l'éteindre, le justifie.

Il est de la nature de l'*Enthousiasme* de se communiquer & de se reproduire; c'est une flamme vive qui gagne de proche en proche, qui se nourrit de son propre feu, & qui, loin de s'affoiblir en s'étendant, prend de nouvelles forces à mesure qu'elle se répand & se communique.

Je suppose le Public assemblé pour voir la représentation d'un excellent ouvrage; la toile se lève, les acteurs paroissent, l'action marche, un transport général interrompt tout à coup le spectacle; c'est l'*Enthousiasme* qui se fait sentir; il augmente par degrés, il passe de l'ame des acteurs dans celle des spectateurs; & remarquez qu'à mesure que ceux-ci s'échauffent, le jeu des premiers devient plus animé; leur feu mutuel est comme une balle de paume que l'adresse vive & rapide des joueurs se renvoie; c'est là où nous devons toujours être sûrs d'avoir du plaisir en proportion de la sensibilité que nous montrons pour celui qu'on nous donne.

Dans ces spectacles magnifiques, au contraire, que le zèle le plus ardent prépare, mais où le respect lie les mains, vous éprouvez une espèce de langueur à peu près vers le milieu de la représentation; elle augmente par degrés jusqu'à la fin, & il est rare que l'ouvrage le plus fait pour émouvoir ne vous laisse pas dans un état tranquille. La cause de cette sorte de phénomène est dans l'ame de l'acteur & du spectateur. On ne verra jamais de représentation parfaite, sans cette chaleur mutuelle qui entretient la vivacité de celui qui représente, & le charme de ceux qui l'écoutent; c'est un méchanisme constant établi par la nature. L'*Enthousiasme* de ce genre le plus vif s'éteint & se communique.

Il y a en nous une analogie secrète entre ce que nous pouvons produire & ce que nous avons appris. La raison d'un homme de *génie* décompose les différentes idées qu'elle a reçues, se les rend propres, & en forme un Tout, qui, s'il est permis de s'exprimer ainsi, prend toujours une physionomie qui lui est propre: plus il acquiert de connoissances, plus il a rassemblé d'idées; & plus ses moments d'*Enthousiasme* sont fréquents, plus les tableaux que la raison présente à son ame sont hardis, nobles, extraordinaires, *&c.*

Ce n'est donc que par une étude assidue & profonde de la nature, des passions, des chef-d'œuvres des arts, qu'on peut dèveloper, nourrir, réchauffer, étendre le *génie*. On pourroit le comparer à ces grands fleuves, qui ne paroissent à leur source que de foibles ruisseaux; ils coulent, serpentent, s'étendent; & les torrents des montagnes, les rivières des plaines se mêlent à leur cours, grossissent leurs eaux, ne font qu'un seul Tout avec elles: ce n'est plus alors un léger murmure, c'est un bruit imposant qu'ils excitent; ils roulent majestueusement leurs flots dans le sein de l'Océan, après avoir enrichi les terres heureuses qui en ont été arrosées. Voilà l'examen philosophique de l'*Enthousiasme*; voyez à l'article ECLECTISME un abrégé historique de quelques-uns de ses effets. (*M.* DE CAHUSAC.)

(N.) ENTHOUSIASME. Ce mot signifie *Émotion d'entrailles*, *Agitation intérieure*. Les grecs inventèrent ils ce mot pour exprimer les secousses qu'on éprouve dans les nerfs, la dilatation & le resserrement des intestins, les violentes contractions du

du cœur, le cours précipité de ces esprits de feu qui montent des entrailles au cerveau, quand on est vivement affecté ?

Ou bien donna-t-on d'abord le nom d'*Enthousiasme*, de trouble des entrailles, aux contorsions de cette pythie qui sur le trépied de Delphes recevoit l'esprit d'*Apollon* on n'ose dire par quel endroit ?

Qu'entendons-nous par *Enthousiasme ?* que de nuances dans nos affections ! approbation, sensibilité, émotion, trouble, saisissement, passion, emportement, démence, fureur, rage. Voilà tous les états par lesquels peut passer cette pauvre ame humaine.

Un géomètre assiste à une tragédie touchante ; il remarque seulement qu'elle est bien conduite. Un jeune homme à côté de lui est ému & ne remarque rien ; une femme pleure ; un autre jeune homme est si transporté, que pour son malheur il va faire aussi une tragédie. Il a pris la maladie de l'*Enthousiasme*.

Le centurion ou le tribun militaire qui ne regardoit la guerre que comme un métier dans lequel il y avoit une petite fortune à faire, alloit au combat tranquillement, comme un couvreur monte sur un toit. *César* pleuroit en voyant la statue d'*Alexandre*.

Ovide ne parloit d'amour qu'avec esprit : Sapho exprimoit l'*Enthousiasme* de cette passion ; & s'il est vrai qu'elle lui couta la vie, c'est que l'*Enthousiasme* chez elle devint démence.

L'esprit de parti dispose merveilleusement à l'*Enthousiasme*, il n'est point de faction qui n'ait ses énergumènes. Un homme passionné qui parle avec action, a dans ses yeux, dans sa voix, dans ses gestes, un poison subtil qui est lancé comme un trait dans les gens de sa faction. C'est par cette raison que la reine *Elisabeth* défendit qu'on prêchât de six mois en Angleterre sans une permission signée de sa main, pour conserver la paix dans son royaume.

Le jeune Faquir qui voit le bout de son nez en faisant ses prières, s'échauffe par degrés jusqu'à croire que s'il se charge de chaînes pesant cinquante livres, l'Être suprême lui aura beaucoup d'obligation. Il s'endort l'imagination toute pleine de *Brama*, & il ne manque pas de le voir en songe. Quelquefois même dans cet état où l'on n'est ni endormi ni éveillé, des étincelles sortent de ses yeux, il voit *Brama* resplendissant de lumière, il a des extases, & cette maladie devient souvent incurable.

La chose la plus rare est de joindre la raison avec l'*Enthousiasme* ; la raison consiste à voir toujours les choses comme elles sont. Celui qui dans l'yvresse voit les objets doubles, est alors privé de la raison.

L'*Enthousiasme* est précisément comme le vin ; il peut exciter tant de tumulte dans les vaisseaux sanguins, & de si violentes vibrations dans les nerfs, que la raison en est tout à fait détruite. Il peut ne causer que de légères secousses qui ne fassent que donner au cerveau un peu plus d'activité ; c'est ce qui arrive dans les grands mouvements d'Éloquence, & surtout dans la Poésie sublime. L'*Enthousiasme* raisonnable est le partage des grands poètes.

Cet *Enthousiasme* raisonnable est la perfection de leur art : c'est ce qui fit croire autrefois qu'ils étoient inspirés des dieux ; & c'est ce qu'on n'a jamais dit des autres artistes.

Comment le raisonnement peut-il gouverner l'*Enthousiasme ?* c'est qu'un poète dessine d'abord l'ordonnance de son tableau ; la raison alors tient le crayon. Mais veut-il animer ses personnages & leur donner le caractère des passions ? alors l'imagination s'échauffe, l'*Enthousiasme* agit : c'est un coursier qui s'emporte dans sa carrière. Mais la carrière est régulièrement tracée.

L'*Enthousiasme* est admis dans tous les genres de Poésie où il entre du sentiment : quelquefois même il se fait place jusques dans l'Églogue, témoin ces vers de la dixième églogue de *Virgile*.

Jam mihi per rupes videor lucosque sonantes
Ire : licet partho torquere cydonia cornu
Spicula ; tanquam hæc sint nostri medicina furoris ;
Aut deus ille malis hominum mitescere discat.

Le style des épitres, des satyres, réprouve l'*Enthousiasme* ; aussi n'en trouve-t-on point dans les ouvrages de Boileau & de Pope.

Nos odes, dit-on, sont de véritables chants d'*Enthousiasme* ; mais comme elles ne se chantent point parmi nous, elles sont souvent moins des odes que des stances, ornées de réflexions ingénieuses. Jetez les yeux sur la plupart des stances de la belle ode à la fortune de Jean-Baptiste Rousseau.

Vous, chez qui la guerrière audace
Tient lieu de toutes les vertus,
Concevez Socrate à la place
Du fier meurtrier de Clitus :
Vous verrez un roi respectable,
Humain, généreux, équitable,
Un roi digne de vos autels ;
Mais à la place de Socrate,
Le fameux vainqueur de l'Euphrate
Sera le dernier des mortels.

Ce couplet est une courte dissertation sur le mérite personnel d'Alexandre & de Socrate ; c'est un sentiment particulier, un paradoxe. Il n'est point vrai qu'Alexandre sera le dernier des mortels. Le héros qui vengea la Grèce, qui subjugua l'Asie, qui pleura Darius, qui punit ses meurtriers, qui respecta la famille du vaincu, qui donna un trône au vertueux Abdolonime, qui rétablit Porus, qui bâtit tant de villes en si peu de temps, ne sera jamais le dernier des morrels.

Tel qu'on nous vante dans l'Hiſtoire,
Doit peut-être toute ſa gloire
A la honte de ſon rival :
L'inexpérience indocile
Du compagnon de Paul-Émile
Fit tout le ſuccès d'Annibal.

Voilà encore une réflexion philoſophique ſans aucun *Enthouſiaſme*. Et de plus, il eſt très-faux que les fautes de Varron ayent fait tous les ſuccès d'Annibal; la ruine de Sagunte, la priſe de Turin, la défaite de Scipion père de l'Africain, les avantages remportés ſur Sempronius, la victoire de Trébie, la victoire de Trazimène, & tant de ſavantes marches, n'ont rien de commun avec la bataille de Cannes, où Varron fut vaincu, dit-on, par ſa faute. Des faits ſi défigurés doivent-ils être plus approuvés dans une ode que dans une hiſtoire.

De toutes les odes modernes, celle où il règne le plus grand *Enthouſiaſme*, qui ne s'affoiblit jamais, & qui ne tombe ni dans le faux ni dans l'ampoulé, eſt le *Timothée*, ou la fête d'Alexandre par Dryden : elle eſt encore regardée en Angleterre comme un chef-d'œuvre inimitable, dont Pope n'a pu approcher quand il a voulu s'exercer dans le même genre. Cette ode fut chantée; & ſi on avoit eu un muſicien digne du poète, ce ſeroit le chef-d'œuvre de la Poéſie lyrique. (*Voltaire.*)

(N.) *Nous ajoûterons ici quelques réflexions ſur l'*Enthousiasme, *tirées des* Recherches ſur le Style *par le célèbre marquis de Beccaria, ouvrage fondé ſur une Métaphyſique peut-être trop abſtraite, mais pleine de vûes fines & profondes.*

On a défini la paſſion un déſir conſtant, & renaiſſant preſque à toute occaſion dans l'ame de l'homme qui l'éprouve. Il y a un état de l'ame fort analogue à celui-là : c'eſt l'*Enthouſiaſme*, qu'on a peint des couleurs les plus vives, avec les effets qu'il produit & les circonſtances qui l'accompagnent; mais dont on n'a pas donné, ce me ſemble, une idée préciſe & déterminée. On n'a pas décrit exactement l'état de l'ame elle-même dans l'*Enthouſiaſme*. On n'a pas comparé la manière dont les idées exiſtent dans l'eſprit, lorſque dans cette ſorte d'ivreſſe il ſe ſent enflammé & agité par la multitude & la variété des idées & des images; avec cet état de l'ame, où les idées & les images ſe ſuccèdent tranquilement & lentement, où l'eſprit combine, calcule, & compare un petit nombre d'idées à la fois.

Il n'eſt pas en notre pouvoir de ſauter immédiatement d'une idée à une autre idée aſſociée à la première, il eſt néceſſaire de paſſer par des idées intermédiaires & de parcourir cet intervalle plus ou moins rapidement. Repréſentons-nous une ſérie de ces idées intermédiaires, & l'imagination la parcourant avec rapidité; ſi l'on s'examine dans ce moment, on trouvera quelque changement dans ſa manière d'exiſter & de ſentir; on éprouvera une ſorte de chaleur & d'activité ſans effort; effet de la préſence des deux idées extrêmes & des idées intermédiaires qui les lient. Avec le nombre des idées, on ſentira s'augmenter & s'étendre le ſentiment de ſa propre exiſtence. Cet état de l'ame, paſſager & momentané dans la plupart des hommes, eſt préciſément l'*Enthouſiaſme*, auquel on ne donne pourtant ce nom que lorſqu'il ſe manifeſte ſenſiblement & qu'il eſt ou paroît utile aux autres. Figurons-nous une notion complexe quelconque, à laquelle aboutiſſent pluſieurs ſéries d'idées, les unes par un côté, les autres par un autre. Si l'eſprit entre dans quelqu'une de ces ſéries, il pourra arriver en peu de temps à la notion complexe, qui rappellera elle-même toutes les ſéries d'idées, dont elle eſt le centre : plus les ſéries ſeront nombreuſes, longues, variées, intéreſſantes, auſſi bien que la notion complexe à laquelle elles aboutiſſent; plus encore le paſſage de l'un à l'autre ſera prompt & facile, & plus auſſi l'*Enthouſiaſme* ſera fort & durable. S'il m'eſt permis ici d'employer le langage des géomètres, je dirai que la grandeur de l'*Enthouſiaſme* ſera en raiſon compoſée de l'intérêt de chacune des idées, & du nombre & de l'étendue des ramifications de ces idées, qui tiennent à l'idée centrale. Si ces idées ne ſont intéreſſantes que pour celui qui les éprouve, l'*Enthouſiaſme* s'arretera dans ce ſeul individu; les ſpectateurs étonnés riront de l'importance & du ſérieux qu'il met à des choſes qui ne les touchent point. Mais ſi les idées ſont intéreſſantes pour la multitude de ceux qui le voient ou l'écoutent, alors l'*Enthouſiaſme* ſe communiquera & ſera contagieux. Je comparerois l'*Enthouſiaſme* au fluide électrique, qui, ſi tôt que l'équilibre dans lequel il repoſe eſt rompu, ſe communique juſqu'à ce qu'il trouve un corps d'une matière ſemblable qui lui ferme le paſſage : de même l'*Enthouſiaſme* ſe répand dans tous les eſprits qui ſont dans la ſphère de ſon activité, & ne ceſſe de ſe propager que lorſqu'il trouve un eſprit plein d'autres idées dominantes & centrales.

Les principaux caractères de l'*Enthouſiaſme* ſont une ſorte de déſordre & de négligence que lui reprochent les ames froides; une habitude de s'appuyer ſur les rapports les plus incertains des choſes, de prendre les plus foibles rayons d'une analogie éloignée pour la lumière vive de l'évidence : l'*Enthouſiaſte* s'élance tout à coup dans les combinaiſons d'idées les plus diſparates; il rapproche les plus éloignées; il renverſe avec impétuoſité tous les obſtacles qui retardent le cours de ſes penſées; il ouvre de nouvelles routes à l'eſprit humain; & lui-même les parcourt avec rapidité & y laiſſe des traces ſolitaires, mais marquées & profondes.

L'aſſemblage de toutes ces qualités, bonnes ou mauvaiſes, qui caractériſe l'*Enthouſiaſme*, nous montre que cet état de l'ame n'eſt rien autre choſe que la réunion de trois conditions, qui ſont, 1°. la multitude & la variété des idées; 2°. leur importance; 3°. leur ſubordination & leur direction

commune à un ſeul centre, à une ſeule idée, qui les lie & les rappelle toutes, & qui eſt comme un point d'appui pour l'attention parcourant une multitude d'idées.

(N.) ENTIER, COMPLET. *Synonymes.*

Une choſe eſt *entière*, lorſqu'elle n'eſt ni mutilée, ni briſée, ni partagée, & que toutes ſes parties ſont jointes ou aſſemblées de la façon dont elles doivent l'être. Elle eſt *complette*, lorſqu'il ne lui manque rien, & qu'elle a tout ce qui lui convient. Le premier de ces mots a plus de rapport à la totalité des portions qui ſervent ſimplement à conſtituer la choſe dans ſon intégrité eſſencielle. Le ſecond en a davantage à la totalité des portions qui contribuent à la perfection accidentelle de la choſe.

Les bourgeois, dans les provinces, occupent des maiſons *entières ;* à Paris, ils n'ont pas toujours des appartements *complets. (L'abbé* GIRARD.)

ENTR'ACTE, ſ. m. *Belles-Lettres.* On appelle ainſi l'intervalle qui, dans la repréſentation d'une pièce de Théâtre, en ſépare les actes, & donne du relâche à l'attention des ſpectateurs.

Chez les grecs, le théâtre n'étoit preſque jamais vide : l'intervalle d'un acte à l'autre étoit occupé par les chœurs.

Un des plus précieux avantages du Théâtre moderne, c'eſt le repos abſolu de l'*Entr'acte.* De toutes les licences qu'on eſt convenu d'accorder aux arts, pour leur faciliter les moyens de plaire, c'eſt peut-être la plus heureuſe, & celle dont on eſt le mieux dédommagé.

Obſervons d'abord que l'*Entr'acte* n'eſt un repos que pour les ſpectateurs, & n'en eſt pas un pour l'action. Les perſonnages ſont cenſés agir dans l'intervalle d'un acte à l'autre ; & tandis qu'en effet l'acteur va reſpirer dans la couliſſe, il faut qu'on le croye occupé. Ainſi, le poète, dans le plan de ſa pièce, en diviſant ſon action, doit la diſtribuer de façon qu'elle continue d'un acte à l'autre, & que l'on ſache ou que l'on ſuppoſe ce qui ſe paſſe dans l'intervalle ; à peu près comme un architecte diſpoſe dans ſon plan les vides & les pleins, ou plus tôt comme un peintre habile deſſine tout le corps qui doit être à demi voilé.

Rien de plus ſimple que cette règle ; & on la néglige ſouvent.

Il eſt aiſé de ſentir à préſent quelle eſt la facilité que l'*Entr'acte* donne à l'action, ſoit du côté de la vraiſemblance, ſoit du côté de l'intérêt.

Il y a dans la nature une infinité de choſes dont l'exécution eſt impoſſible ſur la ſcène, & dont l'imitation manquée détruiroit toute illuſion. C'eſt dans l'*Entr'acte* qu'elles ſe paſſent : le poète le ſuppoſe, le ſpectateur le croit.

L'action théâtrale a ſouvent des longueurs inévitables, des détails froids & languiſſants, dont on ne peut la dégager ; & le ſpectateur, qui veut être continuellement ému ou agréablement occupé, ne redoute rien tant que ces ſcènes ſtériles. Il veut pourtant que tout arrive comme dans la nature, & que la vraiſemblance amène l'intérêt ; or le poète les concilie, en n'expoſant aux yeux que les ſcènes intéreſſantes, & en dérobant dans l'*Entr'acte* toutes celles qui languiroient.

Enfin, par la même raiſon que l'on doit préſenter aux yeux tout ce qui peut contribuer à l'effet que l'on veut produire, lequel, ſoit dans le pathétique, ſoit dans le ridicule, eſt toujours le plaiſir d'être ému ou d'être amuſé, on doit dérober à la vûe tout ce qui nous déplaît ou ce qui nous répugne ; car l'impreſſion du tableau, étant beaucoup plus forte que celle du récit, nous rend plus cher ce qui nous flatte, mais auſſi plus odieux ce qui nous bleſſe. Or le poète qui doit prévoir & l'un & l'autre effet, jetera dans l'*Entr'acte* ce qui a beſoin d'être affoibli ou voilé par l'expreſſion, & préſentera ſur la ſcène ce qui doit frapper vivement.

Un avantage encore attaché à l'*Entr'acte*, c'eſt de donner aux évènements qui ſe paſſent hors du théâtre un temps idéal un peu plus long que le temps réel du ſpectacle. Comme le mouvement meſure la durée, celle d'une action préſente aux yeux ne peut nous échaper ; au lieu que d'un action abſente, & dont nous ne ſommes plus occupés, nous ne comptons point les moments. Voilà pourquoi nous pouvons accorder à ce qui ſe paſſe hors de la ſcène un temps moral beaucoup plus long que l'intervalle d'un acte à l'autre. Mais cette licence ſuppoſe ce que nous avons dit ailleurs, que l'on regardera l'*Entr'acte* comme une abſence totale de l'action, & même du lieu de l'action.

La première convention faite en faveur de l'art dramatique a été, que le ſpectateur ſeroit cenſé abſent ; car imaginer que le Public eſt aſſemblé dans une place, & qu'il voit de là ce qui ſe paſſe dans le cabinet d'Auguſte ou dans le ſerrail du ſultan, c'eſt une abſurdité puérile : il faut pour cela ſuppoſer un des quatre murs abattus ; & alors même le moyen de concevoir que l'acteur étant vu, ne verroit pas de même & agiroit comme s'il étoit ſeul ?

Le ſpectateur n'eſt donc préſent à l'action que par la penſée, & le ſpectacle n'eſt ſuppoſé ſe paſſer que dans ſon eſprit. Cette hypothèſe étoit ſans doute une choſe hardie à propoſer, ſi on l'eût propoſée. Mais comme elle étoit indiſpenſable, on en eſt convenu même ſans le ſavoir.

Ce n'eſt donc rien propoſer de nouveau, que de vouloir qu'à la fin de chaque acte l'idée du lieu diſparoiſſe, & que notre illuſion détruite nous rende à nous-mêmes en un lieu totalement diſtinct de celui de l'action ; en ſorte, par exemple, qu'au ſpectacle de Cinna, quand les acteurs ſont ſur la ſcène, nous ſoyons en eſprit à Rome, & que l'acte fini, l'illuſion ceſſante, nous nous retrouvions à Paris. Ces mouvements de la penſée ſont auſſi aiſés

que rapides, & l'inſtant de lever & de baiſſer la toile les produit naturellement.

Cela poſé, la conſéquence immédiate & néceſſaire qu'on en doit tirer, c'eſt que la toile, qui détruit l'enchantement du ſpectacle, devroit tomber toutes les fois que le charme eſt interrompu. Ne fût-ce même que pour cacher le beſoin qu'on a quelquefois de baiſſer la toile, il ſeroit à ſouhaiter qu'on la baiſsât toujours, dès qu'un acte ſeroit fini: l'illuſion y gagneroit, les moyens de la produire ſeroient plus ſimples & en plus grand nombre; on ne verroit plus ce jeu des machines qui n'eſt plus étonnant, & qui devient riſible quand le mouvement eſt manqué; on ne verroit plus des valets de théâtre venir ranger ou déranger les ſièges du ſénat romain; l'œil & l'oreille ne ſeroient pas en contradiction, comme lorſqu'on entend des violons jouer un menuet près des tentes d'Agamemnon ou à la porte du capitole; & le coup-d'œil d'un changement ſubit de décoration ſeroit réſervé pour le ſpectacle du merveilleux. *Voyez* ACTE, UNITÉS. (*M. MARMONTEL.*)

ÉNUMÉRATION, ſ. f. Cette figure de Rhétorique eſt admirable en Poéſie, parce qu'elle raſſemble, dans un langage harmonieux, les traits les plus frappants d'un objet qu'on veut dépeindre, afin de perſuader, d'émouvoir, & d'entrainer l'eſprit, ſans lui donner le temps de ſe reconnoitre. *Voyez* CONGLOBATION. Je n'en citerai qu'un ſeul exemple, tiré de la tragédie d'Athalie. (III. *vj.*)

Jéhu, qu'avoit choiſi ſa ſageſſe profonde;
Jéhu, ſur qui je vois que votre eſprit ſe fonde,
D'un oubli trop ingrat a payé ſes bienfaits.
Jéhu laiſſe d'Achab l'affreuſe fille en paix;
Suit des rois d'Iſraël les profanes exemples;
Du vil dieu de l'Égypte a conſervé les temples.
Jéhu, ſur les hauts lieux oſant enfin offrir
Un téméraire encens que Dieu ne peut ſouffrir,
N'a, pour ſervir ſa cauſe & venger ſes injures,
Ni le cœur aſſez droit, ni les mains aſſez pures.

(*Le chevalier* DE *JAUCOURT.*)

* ENVIE, JALOUSIE. *Synonymes.*

Voici les nuances par leſquelles ces mots diffèrent.

1°. On eſt *jaloux* de ce qu'on poſsède, & *envieux* de ce que poſsèdent les autres: c'eſt ainſi qu'un amant eſt *jaloux* de ſa maitreſſe; un prince, *jaloux* de ſon autorité. (*M* D'*ALEMBERT.*)

(¶ La *Jalouſie* eſt donc en quelque manière juſte & raiſonnable, puiſqu'elle ne tend qu'à conſerver un bien qui nous appartient, ou que nous croyons nous appartenir; au lieu que l'*Envie* eſt une fureur qui ne peut ſouffrir le bien des autres). (*LA ROCHEFOUCAULT.*)

La *Jalouſie* ne règne pas ſeulement entre des particuliers, mais entre des nations entières, chez leſquelles elle éclate quelquefois avec la violence la plus funeſte; elle tient à la rivalité de la poſition, du commerce, des arts, des talents, & de la religion. (*Le chevalier* DE *JAUCOURT.*)

(¶ L'homme qui dit qu'il n'eſt pas né heureux, pourroit du moins le devenir par le bonheur de ſes amis ou de ſes proches; l'*Envie* lui ôte cette dernière reſſource). (*LA BRUYERE.*)

2°. Quand ces deux mots ſont relatifs à ce que poſsèdent les autres, *Envieux* dit plus que *Jaloux*. Le premier marque une diſpoſition habituelle & de caractère; l'autre peut déſigner un ſentiment paſſager: le premier déſigne auſſi un ſentiment actuel plus fort que le ſecond. On peut être quelquefois *jaloux*, ſans être naturellement *envieux*: la *Jalouſie*, ſurtout au premier mouvement, eſt un ſentiment dont on a quelquefois peine à ſe défendre; l'*Envie* eſt un ſentiment bas, qui ronge & tourmente celui qui en eſt pénétré. (*M.* D'*ALEMBERT.*)

(¶ La *Jalouſie* eſt l'effet du ſentiment de nos déſavantages comparés au bien de quelqu'un: quand il ſe joint, à cette *Jalouſie*, de la haine & une volonté de vengeance diſſimulée par foibleſſe; c'eſt *Envie.* (*Le marquis* DE *VAUVENARGUES.*)

Toute *Jalouſie* n'eſt point exempte de quelque ſorte d'*Envie*, & ſouvent même ces deux paſſions ſe confondent. L'*Envie* au contraire eſt quelquefois ſéparée de la *Jalouſie*, comme eſt celle qu'excitent dans notre ame les conditions fort élevées au deſſus de la nôtre, les grandes fortunes, la faveur, le miniſtère.

L'*Envie* & la haîne s'uniſſent toujours, ſe fortifient l'une l'autre dans un même ſujet; & elles ne ſont reconnoiſſables entre elles, qu'en ce que l'une s'attache à la perſonne, l'autre à l'état & à la condition.

Un homme d'eſprit n'eſt point *jaloux* d'un ouvrier qui a travaillé une bonne épée, ou d'un ſtatuaire qui vient d'achever une belle figure: il ſait qu'il y a, dans ces arts, des règles & une méthode, qu'on ne devine point; qu'il y a des outils à manier, dont il ne connoît ni l'uſage, ni le nom, ni la figure; & il lui ſuffit de penſer qu'il n'a point fait l'apprentiſſage d'un certain métier, pour ſe conſoler de n'y être point maître. Il peut au contraire être ſuſceptible d'*Envie*, & même de *Jalouſie*, contre un miniſtre & contre ceux qui gouvernent: comme ſi la raiſon & le bon ſens, qui lui ſont communs avec eux, étoient les ſeuls inſtruments qui ſervent à régir un État & à préſider aux affaires publiques; & qu'ils duſſent ſupléer aux règles, aux préceptes, à l'expérience). (*LA BRUYERE.*)

ÉOLIEN *ou* ÉOLIQUE, adj. *terme de Gramm.* Nom d'un des cinq dialectes de la langue grèque. *Voyez* GREC & DIALECTE.

Il fut d'abord en uſage dans la Béotie, d'où il paſſa en Eolie. C'eſt dans ce dialecte que Sapho & Alcée ont écrit.

Le dialecte *éolien* rejette ſurtout l'accent rude ou âpre. Du reſte il s'accorde en tant de choſes

avec le dorique, qu'on ne fait ordinairement de ces deux qu'un ſeul dialecte. C'eſt pourquoi la plupart des grammairiens ne comptent que quatre différents dialectes grecs, quoiqu'il y en ait réellement cinq, en en faiſant deux de l'*éolien* & du dorique. *Voyez* DORIQUE & DIALECTE. (*L'abbé* MALLET.)

(N.) ÉPANADIPLOSE, ſ. f. Eſpèce de Répétition antiparallèle (*Voyez* RÉPÉTITION), où le commencement du premier membre ſe répète à la fin du dernier.

Vengez-vous dans le temps de mes fautes paſſées ;
Mais dans l'éternité *ne vous en vengez pas.*

On lit dans Virgile (*Éclog.* vij.)

Ambo *florentes ætatibus, arcades* ambo :

dans Ovide (*Faſt.* VI.)

Qui bibit inde, furit : *procul hinc diſcedite, queis eſt*
Cura bonæ mentis ; qui bibit inde, furit.

On trouve le diſtique ſuivant dans deux inſcriptions anciennes rapportées par Gruter, *Tom.* I. *pag.* 615, & *Tom.* II. *pag.* 912.

Balnea, vina, Venus *corrumpunt corpora noſtra ;*
Sed vitam faciunt balnea, vina, Venus.

Le mot *Épanadiploſe* eſt compoſé du mot *Anadiploſe*, Réduplication (*Voyez* ANADIPLOSE), & de la prépoſition ἐπὶ, *ſub*, qui dans la compoſition indique la fin ; en ſorte que le mot veut dire *Réduplication à la fin.* L'*Épanadiploſe* porte ſur les mêmes motifs & produit le même effet que l'Anadiploſe. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ÉPANALEPSE, ÉPANAPLÈSE, ſſ. ff. Termes ſynonymes d'*Épanadiploſe*, employés inutilement par quelques rhéteurs & quelques grammairiens. Une nomenclature ſi abondante n'eſt bonne qu'à ſurcharger. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ÉPANAPHORE, ſ. f. Autre terme inutile, employé par quelques rhéteurs pour celui d'*Anaphore. Voyez* ANAPHORE. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ÉPANORTHOSE, ſ. f. Mot grec : RR. ἐπὶ, *ſub*, comme s'il y avoit *ſub finem*, *in fine ;* ἀνὰ, en compoſition *re ;* & ὀρθόω, *rectum facio :* Ἐπανόρθωσις ſignifie donc littéralement l'*action de refaire droit à la fin.* C'eſt en effet une figure de penſée par fiction, dans laquelle on corrige, par quelque vûe fine & délicate, ce que l'on vient de dire, quoiqu'on ait eu & dû avoir l'intention expreſſe de le dire. Il ne s'agit donc point dans l'*Épanorthoſe* de corriger une faute réelle ; ce ſeroit un procédé naturel & ſimple, & non une figure : il n'eſt queſtion ici que de ſe ménager un paſſage délicat à de nouvelles idées que l'on veut ajouter aux premières, ou pour les apprécier au juſte, ou pour les éclaircir, ou pour leur donner plus d'énergie en paroiſſant les rejeter comme trop foibles.

A l'article ÉPITROPE, on trouvera l'exemple d'une ÉPANORTHOSE deſtinée à apprécier les choſes que l'on a dites auparavant.

Fléchier loue la nobleſſe du ſang dont eſt ſorti M. de Turrène, puis il ajoûte : *Mais que dis-je ? Il ne faut pas l'en louer ici ; il faut l'en plaindre. Quelque glorieuſe que fût la ſource dont il ſortoit, l'héréſie des derniers temps l'avoit infectée : il recevoit avec ce beau ſang des principes d'erreur & de menſonge ; & parmi ſes exemples domeſtiques, il trouvoit celui d'ignorer & de combattre la vérité.* Cette belle *Épanorthoſe* eſt donnée à la dignité du miniſtère catholique, & ſert de tranſition à ce que devoit dire l'orateur de la naiſſance de ſon héros dans l'héréſie.

En voici une autre, dont le deſſein eſt de fortifier ce qui vient d'être dit ; elle eſt de M. Maſſillon : *Il faut qu'il en coute pour ſervir le monde comme pour ſervir* JÉSUS-CHRIST : *ſouffrons pour Dieu ce que nous ſouffrons pour le monde ; les peines ſont les mêmes, & les récompenſes bien différentes. Mais que dis-je, mes Frères, que nos peines ſont les mêmes ? Le Seigneur adoucit le joug qu'on porte pour lui ; & le joug du monde eſt un joug de fer, qui meurtrit & qui accable : les violences de la croix ſont mêlées de mille conſolations, & celles de la cupidité ne ſont payées que par des peines nouvelles : les ſacrifices de la grâce calment le cœur, & ceux des paſſions le déchirent : les ſaintes agitations de la pénitence laiſſent l'ame dans la joie & dans la paix, & les agitations du crime la troublent & la dévorent : les épines de la vertu portent avec elles leur douceur & leur remède, & celles du vice laiſſent dans la conſcience l'aiguillon & le ver devorant qui ne meurt plus : en un mot les rigueurs de l'Évangile ſont des heureux, & les dégoûts du monde n'ont fait juſqu'ici que des miſérables.*

Les anciens fourniſſent auſſi des exemples de cette figure. Cicéron, après avoir apporté à Catilina toutes les raiſons qui pouvoient le déterminer à quitter Rome, s'écrie par *Épanorthoſe* (I. *Catil.* jx. 22.) :

Quanquam quid loquor ? te ut ulla res frangat ? tu ut unquam te corrigas ? tu ut ullam fugam meditere ? ut ullum tu exſilium cogites ? Utinam tibi iſtam mentem dii immortales donarent !

Mais que dis-je ? peut-on croire que jamais rien t'ébranle ? que jamais tu te corriges ? que tu ſonges à t'éloigner d'aucune manière ? que tu faſſes aucun projet d'aller en exil ? Plaiſe aux dieux immortels de t'inſpirer cette penſée !

Le vieillard Ménédême, dans l'*Héautontimoruménos* de Térence (*Act.* I. *ſc.* j.) parle ainſi à Chrémès :

Filium unicum adoleſcentulum
Habeo : ah ! quid dixi habere me ? imò habui, Chreme :
Nunc, habeam nec ne, incertum eſt.

» J'ai un fils unique, à peine adolescent: hélas! » qu'ai-je dit, j'ai? non Chrémès, je l'avois; au- » jourdhui je ne sais si je l'ai ou non. « (*M. Beauzée.*)

(N.) ÉPELER, v. a. Nommer les lettres qui doivent s'assembler pour former les syllabes. C'est le second pas dans l'art de lire: le premier est de connoître, je ne dis pas seulement les lettres, mais encore les combinaisons de lettres représentatives de sons simples, comme *ch*, *ph*, *au*, *eu*, *ou*, &c: le second est d'assembler ces signes pour en former des syllabes: & le troisième est de prononcer de suite les syllabes pour former les mots, ce qui est lire.

Le premier point est une pure affaire de mémoire; avec de l'exercice & des répétitions, on en vient à bout aisément & promptement. Le troisième ne demande que de l'attention, parce qu'il ne s'agit que de connoître promptement les syllabes, avec lesquelles on a dû se familiariser au second degré. Mais c'est ce second degré qui est difficile, surtout suivant l'ancienne méthode d'enseigner à lire.

» Quoique les lettres ayent d'abord été inventées » pour être les signes des sons; l'ordre alphabéti- » que donne moyen de les faire servir à beaucoup » d'autres usages... Pour faire servir les lettres à » tant d'usages, il a fallu leur donner des noms. » Les nations, ne s'étant point accordées sur les » formes ou figures des lettres, n'ont pas été plus » d'accord sur les noms qu'elles leur ont donnés. » (*Traité des sons de la langue fr.* Part. II. ch. *ij*. art. 1. *pag.* 91.) En effet les lettres que nous appelons *bé*, *dé*, *emme*, *elle*, *erre*, *esse*, *té*, sont appelées par les grecs *bêta*, *delta*, *mu*, *lambda*, *rho*, *sigma*, *tau*, & par les hébreux *beth*, *daleth*, *mèm*, *lamed*, *ress*, *sin*, *teth*. » Mais ces noms, » dit le même auteur, doivent être bien distingués » des sons que ces lettres représentent... Lorsqu'on » enseigne à lire, comme tout ce qu'on a à faire » est de fixer l'imagination des disciples, afin de » les bien accoutumer à unir l'idée des sons à la » vûe des lettres; il faut laisser là les noms des lettres, » & se contenter de faire prononcer les sons, en » montrant les lettres ou les combinaisons de lettres » destinées à les représenter... Agir autrement, » c'est commencer par les perdre (*les disciples*) » & les égarer, avant que de les conduire au but; » c'est les jeter dans des incertitudes & des em- » barras, dont on a ensuite bien de la peine à les » faire sortir; c'est enfin les induire en erreur, puis- » qu'on leur fait prendre les noms des lettres pour » les sons de ces lettres, & qu'on leur présente » plusieurs sons dans des syllabes qui n'en ont » qu'un ».

On tombe dans ce dernier défaut quand, pour *épeler*, on fait dire *é*, *a*, *u*, pour prononcer *ô*: & c'est vraiment embarrasser les enfants, que de leur faire dire *pé*, *hache*, *i*, pour faire prononcer *fi*; *elle*, *o*, pour prononcer *lo*; *esse*, *o*, pour amener, *zo*; *pé*, *hache*, *é*, pour former *fe*; d'où doit enfin résulter le mot *philosophe*.

» Depuis quelque temps, continue le même au- » teur anonyme, beaucoup de maîtres ont renoncé » à faire dire aux commençants, par exemple, *cé*, » *hache*, *a*, *cha*; *pé*, *é*, *a*, *u*, *peau*; *chapeau*; » ayant senti le ridicule de cette manière de faire » *épeler*. Ils s'y prennent d'une autre façon, fesant » dire, *che*, *a* (cha); *pe*, *au* (peau); ou autre- » ment, *che*, *a*, *pe*, *eau* (chapeau). »

Ce changement dans la manière d'*épeler* est dû à la remarque judicieuse que fit, dès 1660, l'auteur de la *Grammaire générale & raisonnée* (Part. I. ch. 6.) M. Dumas l'adopta & la dèvelopa dans son systême du bureau typographique, qui en tire peut-être son principal mérite; & l'usage de ce bureau n'a pas peu contribué a faire connoître & pratiquer cette nouvelle méthode d'*épeler*, solidement justifiée par ses succès & par les progrès qu'elle fait de jour en jour: il y a même lieu de croire que cette méthode l'emportera sur l'ancienne, plus tôt que ne l'espère M. Duclos (Rem. sur la *Gramm. gén.* I. *vj*.). Car on peut dire que, si elle n'est pas encore universellement employée, c'est plus tôt pour n'être pas généralement connue, que pour avoir été désapprouvée par quelque auteur grave, ou combattue par quelque objection plausible.

Il ne s'agit point, dans cette nouvelle méthode, d'abolir les anciens noms des lettres ni d'en changer l'ordre alphabétique reçu: on ne propose que de ne pas faire connoître trop tôt aux enfants ces noms anciens & cet ordre arbitraire, parce qu'ils occasionneroient des difficultés réelles dans la manière d'*épeler*; & l'on convient qu'il est nécessaire, quand les enfants savent lire, de leur apprendre les noms ordinaires des lettres & l'ordre alphabétique. Qui est-ce qui ne sent pas l'utilité réelle qu'il peut y avoir à montrer d'abord séparément les voyelles & les consonnes, & chacune de ces espèces selon l'ordre des divisions naturelles? Qui ne voit évidemment qu'un ordre ainsi raisonné donne à la mémoire des facilités qui ne peuvent se trouver dans un arrangement tout arbitraire? D'ailleurs il est certain qu'en nommant toutes les consonnes par le moyen du schéva mis après, outre l'uniformité de la nomination, on facilite merveilleusement l'art de former les syllabes; parce qu'il est aisé de faire concevoir aux enfants, qu'au lieu du schéva, il faut mettre après la consonne la voix simple représentée par la voyelle qui suit.

» J'avoue, dit l'auteur que j'ai déja cité, que » cette nouvelle méthode d'*épeler* a moins d'incon- » vénients que l'ancienne, qu'elle est plus facile, & » qu'elle donne moins de peine aux enfants. Mais » elle n'est pas sans défauts. 1°. C'est toujours une » peine aux commençants de retenir que *che*, *a*, fait » *cha*: & puisqu'il faudra toujours qu'ils appren- » nent à prononcer *cha-peau*, pour quoi user de » circonlocutions & de détours, & ne leur pas faire » dire tout d'un coup *chapeau*? 2°. Il n'est pas

» vrai que *che-a*, faſſe *cha*, ſurtout étant néceſ-
» ſaire d'appuyer ſur cet *e* muet qu'on ſupplée.
» *Che* étant un monoſyllabe, & la voix ne pouvant
» être ſoutenue, on ne peut le prononcer autrement
» que *cheu;* or *cheu-a* fera toujours *cheu-a*, &
» jamais *cha.* »

Je réponds à l'anonyme, 1°. que véritablement *che-a* fera toujours *che-a*, & jamais *cha*; mais qu'au moins *che-a* eſt plus près d'être *cha*, ou conduit plus aiſément à *cha*, que ne feroit le verbiage de la vieille méthode *cé-hache-a:* d'où je conclus que, s'il ne reſte plus qu'à choiſir entre les deux manières, la nouvelle doit à cet égard l'emporter ſur l'ancienne; & l'anonyme a déja avoué cette préférence. 2°. Que l'uniformité de la nouvelle méthode réduit au moins à un ſeul point ce qu'elle laiſſe ſubſiſter de difficulté; elle conſiſte à ſubſtituer au ſon du ſchéva, par lequel on nomme toutes les conſonnes, celui de la voyelle ſuivante: ce qui, étant apprécié avec juſteſſe & ſans préjugé, ne doit fonder aucune objection contre cette méthode. 3°. Qu'il eſt vrai qu'on ne nomme la conſonne que par un *eu* muet, & non pas par le ſchéva; mais que c'eſt du moins la voix qui approche le plus de ce ſchéva, qu'il n'eſt pas poſſible de prononcer, à moins que la conſonne ne ſoit précédée d'une voyelle ſur laquelle elle s'appuye en quelque ſorte, ou ſuivie d'une autre conſonne qui produiſe le même effet. 4°. Que la néceſſité de nommer les conſonnes par le ſchéva ou par une voix approchante, eſt démontrée par la manière dont on prononce naturellement les conſonnes finales dans toutes les langues, où elles ne deviennent effectivement ſenſibles que par ce ſchéva; comme dans le mot françois *acteur*, dans le latin *marmor*, dans le grec γῆρας (*vieilleſſe*) dans l'allemand *birn* (poire), *&c.* 5°. Qu'il faut bien adopter cette prononciation des conſonnes, pour apprendre aux diſciples à les connoître & à les diſtinguer, avant de les joindre aux voyelles pour en former des ſyllabes. 6° Enfin, qu'en adoptant cette méthode, l'art de lire ne ſuppoſe d'éléments à apprendre que les diverſes manières uſitées dans une langue pour repréſenter les ſons élémentaires qui y ſont adoptés, & le ſeul principe de ſubſtitution dont je viens de parler: au lieu que la méthode de l'anonyme, pour éviter ce principe unique, fait de toutes les ſyllabes poſſibles autant d'éléments à apprendre indépendamment les uns des autres; en effet, après avoir appris la valeur de *cha* & de *peau*, il faudra encore apprendre *che*, *ché*, *chê*, *chai*, *chei*, *cho*, *chou*, *cheu*, *chan*, *chon*, &c; *pau*, *pa*, *pe*, *pé*, *pan*, *pin*, *pon*, *peu*, *pou*, &c. Dans la méthode de P. R. les ſignes des ſons élémentaires une fois connus, la ſubſtitution fait, de la formation de toutes les ſyllabes, un corollaire aiſé de ces premières connoiſſances.

On ne ſauroit donc trop ſe hâter d'adopter univerſellement cette méthode, abſolument néceſſaire pour faciliter l'art de lire, cet art ſi utile, ſi néceſſaire à tous. Il ne reſtera encore que trop de difficultés, qui viennent des bizarreries, des équivoques, des contradictions même de notre Orthographe. Par exemple, voyez comme *ent* ſe prononce diverſement dans les mots *ils rient*, *il tient*, *patient;* nous écrivons avec les mêmes lettres *ils convient* du verbe *convier*, & *il convient* du verbe *convenir*; nous mettrons peut-être dans la même phraſe *nous portions nos portions:* nous prononçons *ch* en ſifflant dans *archevêque;* & nous lui donnons un ſon guttural dur dans *archiépiſcopal*, qui eſt pourtant de la même famille: nous feſons ſentir deux *ll* dans *illuminer*, une ſeule dans *tranquille*, & nous la mouillons dans *béquille;* nous ne la prononçons pas à la fin de *fuſil*, nous la prononçons naturellement à la fin de *profil*, & nous la mouillons à la fin de *péril:* nous prononçons *em* de trois manières fort différentes dans *prud*em*ment*, em*porter*, *Jéruſal*em; & de même *en* dans *Ag*en (ville), *hym*en, *Rou*en (ville). Le détail de toutes nos inconſéquences orthographiques ſeroit immenſe (*Voyez* ORTHOGRAPHE); & les difficultés de l'art d'*épeler* ſeront encore en grand nombre, même dans la méthode la plus ſimplifiée, à moins qu'on ne devienne enfin aſſez raiſonnable pour admettre, ſans réclamations mal fondées, ſans pédantiſme, ſans attache à aucune routine, les corrections dont notre Orthographe a beſoin, & qui après tout ne ſont ni ſi difficiles ni ſi extraordinaires qu'on le penſe.

Pour le ſurplus de l'art de lire, *Voyez* SYLLABE, SYLLABAIRE, VOYELLE, CONSONNE, DIPHTHONGUE, &c. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) ÉPELLATION, ſ. f. Art ou manière d'épeler. Ce mot ne ſe trouve dans aucun Dictionnaire: celui de l'Académie (1762) dit *Appellation des lettres*, pour dire l'action d'épeler; & celui de Trévoux dit hardiment que, dans les règles de l'étymologie, il faudroit dire *Appeler* au lieu d'*Épeler*.

Il faut dire *Épeler*, puiſque l'Uſage l'a voulu; & il a eu raiſon, même ſelon les règles de l'étymologie: car cet *é*, qui peut répondre quant au matériel & quant au ſens à *é* ou *ex* du latin, eſt très-propre à marquer l'intention de déſigner les éléments des mots avec choix pour parvenir à diſcerner les ſyllabes; *Appeler* ne comporteroit pas de même cette idée acceſſoire.

Dès qu'*Épeler* eſt reçu, l'Analogie autoriſe *Épellation*, les beſoins de l'art le réclament, & l'autorité des grammairiens le confirme; c'eſt aux gens de l'art à en déterminer la nomenclature. Qu'y auroit-il de choquant à dire, qu'aux vices de l'ancienne *Épellation* on a, dans l'article précédent, ſubſtitué une méthode d'*Épellation* plus ſimple, plus raiſonnable, & plus utile? (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) ÉPENTHESE, ſ. f. Mot grec, qui a pour racines ἐπὶ, *ad*, ἐν, *in*, & θέσις, *poſitio;* comme ſi l'on diſoit *intus appoſitio:* définition du mot,

qui peint bien la chose ; car l'*Épenthèse* est en effet une espèce de Métaplasme (*Voyez* MÉTAPLASME) , qui change le matériel primitif d'un mot par une addition faite au milieu.

La langue latine permettoit à ses poètes l'usage de l'*Épenthèse* pour remplir les vûes de la versification. Lucrèce (*lib.* 1.) avoit besoin que la première syllabe de *Religio* fût longue, il y a doublé la lettre *l :*

Tantum Relligio *potuit suadere malorum.*

On trouve de même dans Virgile, en huit endroits différents, *relliquias* pour *reliquias :* il s'est permis aussi l'introduction d'un second *u* dans *alitum*, (*Æn.* VII. 27.) afin d'en faire *alituum* & de remplir ainsi, comme le remarque Servius, la mesure de son vers.

Juvénal a introduit la syllabe entière *du* dans le mot *imperator :* (*Sat.* IV. 29.)

Quales tunc epulas ipsum glutisse putemus
Induperatorem.

Mais c'est surtout dans la formation des mots, soit au passage d'une langue à une autre soit dans la même langue, que l'*Épenthèse* a souvent lieu. C'est ainsi que nous avons formé nos mots françois *humble*, *nombre*, en insérant un *b* dans les mots latins *humilis*, *numerus ; cendre*, *poudre*, en insérant un *d* dans *cineris*, *pulveris ; miel*, *fiel*, *bien*, *rien*, en insérant un *i* dans *mel*, *fel*, *bene*, *rem; lanterne*, par l'insertion de *n* dans *laterna; trésor*, *fronde*, par l'insertion de *r* dans *thesaurus*, *funda.*

Les latins ont de même inséré un *b* dans *ambire*, composé de *ire* & de *am* (tout autour); dans *ambigo*, composé de la même particule & de *ago ;* & dans *superbire*, qui semble dire *super ire :* dans les temps du verbe *prosum* où ceux du verbe radical *sum* commencent par une voyelle, ils ont inséré un *d ; prodes*, *proderam*, *prodero*, *prodessem*, *prodesse*, au lieu de *pro-es*, *pro-eram*, *pro ero*, *pro-essem*, *pro-esse :* même en empruntant des mots d'ailleurs, ils les ont quelquefois altérés par l'*Épenthèse ; tendo* vient de τείνω, *algeo* vient d'ἄλγω selon Festus, *alius* de ἄλλος, *filius* de υἱὸς, *&c.*

Il n'y a point de langue, où l'on ne trouvât une foule de pareils exemples. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ÉPENTHÉTIQUE, adj. Qui tient de l'Épenthèse, qui vient de l'Épenthèse, qui sert à l'Épenthèse ou en vertu de l'Épenthèse.

Les grammairiens hébreux ont reconnu que certaines lettres ont été introduites au milieu des mots, ou par euphonie ou par quelque autre raison inassignable ; & ils les ont nommées *épenthètiques :* il y en a quatre ; א (aleph), ו (ouaou), י (iod) נ (noun). (*M.* BEAUZÉE.)

ÉPIBATÉRION, s. m. *Belles-Lettres.* Mot purement grec, qui signifie une *Espèce de composition poétique*, en usage parmi les anciens grecs. Lorsqu'une personne distinguée revenoit chez soi après une longue absence, il assembloit ses concitoyens un certain jour, & leur fesoit un discours ou récitoit une pièce de vers, dans laquelle il rendoit grâces aux dieux de son heureux retour, & qu'il terminoit par un compliment à ses compatriotes. (*L'abbé* MALLET.)

ÉPICÉDION, s. m. *Belles-Lettres.* Mot qui dans la Poésie grèque & latine signifie un *Poëme* ou une *Pièce de vers sur la mort de quelqu'un.*

Chez les anciens, aux obsèques des personnes de marque, on prononçoit ordinairement trois sortes de discours : celui qu'on récitoit au bucher s'appeloit *Nenia ;* celui qu'on gravoit sur le tombeau, *Épitaphe ;* & celui qu'on prononçoit dans la cérémonie des funérailles, le corps présent & posé sur un lit de parade, s'appeloit *Épicédion.* C'est ce que nous appelons *Oraison funèbre.* (*L'abbé* MALLET.)

ÉPICÈNE, adj. *Grammaire.* Ἐπίκοινος, *super communis*, au dessus du commun. Les noms *Épicènes* sont des noms d'espèce, qui sous un même genre se disent également du mâle ou de la femelle. C'est ainsi que nous disons, *un rat*, *une linotte*, *un corbeau*, *une corneille*, *une souris*, &c. soit que nous parlions du mâle ou de la femelle. Nous disons, *un coq*, *une poule ;* parce que la conformation extérieure de ces animaux nous fait connoître aisément celui qui est le mâle & celui qui est la femelle : ainsi, nous donnons un nom particulier à l'un, & un nom différent à l'autre. Mais à l'égard des animaux qui ne nous sont pas assez familiers, ou dont la conformation ne nous indique pas plus le mâle que la femelle, nous leur donnons un nom que nous faisons arbitrairement ou masculin ou féminin ; & quand ce nom a une fois l'un ou l'autre de ces deux genres, ce nom, s'il est masculin, se dit également de la femelle, & s'il est féminin, il ne se dit pas moins du mâle, *une carpe uvée :* ainsi, l'*épicène* masculin garde toujours l'article masculin, & l'*épicène* féminin garde l'article féminin, même quand on parle du mâle. Il n'en est pas de même du nom commun, surtout en latin : on dit *hic civis* quand on parle d'un citoyen, & *hæc civis* si l'on parle d'une citoyenne ; *hic parens*, le père, *hæc parens*, la mère ; *hic conjux*, le mari, *hæc conjux*, la femme. *Voyez* la liste des noms latins *épicènes*, dans la *Méthode latine de* P. R. au *Traité des Genres.* (*M.* DU MARSAIS.)

* ÉPIGRAMME, s. f. *Belles-Lettres.* Petit poëme ou pièce de vers courte, qui n'a qu'un objet, & qui finit par quelque pensée vive, ingénieuse, & saillante.

D'autres définissent l'*Épigramme* une pensée intéressante, présentée heureusement & en peu de mots ; ce qui comprend les divers genres d'*Épigrammes*, telles que les anciens les ont traitées, &

& telles qu'elles ont été connues par les latins & par les modernes.

Les *Épigrammes*, dans leur origine, étoient la même chose que ce que nous appelons aujourdhui *Inscriptions*. On les gravoit sur les frontispices des temples, des arcs de triomphe, sur les piédestaux des statues, les tombeaux, & autres monuments publics. Elles se réduisoient quelquefois au Monogramme : on leur donna peu à peu plus d'étendue ; on les tourna en vers pour les rendre plus faciles à être retenues par mémoire. Hérodote & d'autres nous en ont conservé plusieurs.

On s'en servit depuis à raconter brièvement quelque fait, ou à peindre le caractère des personnes ; & quoiqu'elles eussent changé d'objet, elles conservèrent le même nom.

Les grecs les renfermoient ordinairement dans des bornes assez étroites ; car quoique l'Anthologie en renferme quelques-unes assez longues, elles ne passent pas communément six ou au plus huit vers. Les latins n'ont pas été si scrupuleux à observer ces bornes, & les modernes se sont donné encore plus de licence. On peut pourtant dire en général que l'*Épigramme* n'étant qu'une seule pensée, il est difficile qu'elle communique ce qu'elle a de piquant à un grand nombre de vers.

M. le Brun, dans la préface qu'il a mise à la tête de ses *Épigrammes*, définit l'*Épigramme* un petit poème susceptible de toutes sortes de sujets, qui doit finir par une pensée vive, juste, & inattendue ; ces trois qualités, selon lui, sont essencielles à l'*Épigramme*, mais surtout la brièveté & le bon mot. Pour être courte, l'*Épigramme* ne doit se proposer qu'un seul objet, & le traiter dans les termes les plus concis ; c'étoit le sentiment de M. Despréaux :

L'*Épigramme* plus libre, en son tour plus borné,
N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné.

On est divisé sur l'étendue qu'on peut donner à l'*Épigramme* : quelques-uns la fixent depuis deux jusqu'à vingt vers, quoique les anciens & les modernes en fournissent qui vont bien au dela de ce dernier nombre ; mais on convient que les plus courtes sont souvent les meilleures & les plus parfaites. Les sentiments sont aussi partagés sur la pensée qui doit terminer l'*Épigramme* : les uns veulent qu'elle soit saillante, inattendue, comme dans celles de Martial, tout le reste, disent-ils, n'étant que préparatoire ; d'autres prétendent que les pensées doivent être répandues & se soutenir dans toute l'*Épigramme*, & c'est la manière de Catulle ; d'autres enfin adoptent également ces deux genres.

Si l'on consulte l'Anthologie, les *Épigrammes* grèques ne nous offriront guère de ce qu'on appelle *bons mots* ; elles ont seulement un certain air d'ingénuité & de simplicité accompagné de vérité & de justesse, tel que seroit le discours d'un homme de bon sens ou d'un enfant qui auroit de l'esprit. Elles n'ont point le sel piquant de Martial, mais une certaine douceur qui plaît au bon goût ; ce qui n'a pas empéché qu'on ne donnât le nom d'*Épigramme grèque* à toute *Épigramme* fade ou insipide : mais nous ne sommes pas dans le point de vûe convenable pour juger du véritable mérite des *Épigrammes* de l'Anthologie ; il faut si peu de chose pour défigurer un bon mot ; en connoît-on toute la finesse, les rapports, *&c.* à deux mille ans d'intervalle?

Selon quelques modernes, c'est le bon mot qui caractérise l'*Épigramme*, & qui la distingue du Madrigal. Le P. Mourgues dit que c'est par le nombre des vers & par le bon mot, que ces deux espèces de petits poèmes sont distingués entre eux dans la versification moderne ; que dans l'*Épigramme* le nombre des vers ne doit être ni au dessus de huit ni au dessous de six, mais rien n'est moins fondé que cette règle ; ce qu'il ajoûte est plus vrai, que la fin de l'*Épigramme* doit avoir quelque chose de plus vif & de plus recherché que la pensée qui termine le Madrigal. *Voyez* MADRIGAL.

L'*Épigramme* est encore regardée comme le dernier & le moins considérable de tous les ouvrages de Poésie ; & quelqu'un qui n'y réussissoit apparemment pas, dit que les bonnes *Épigrammes* sont plus tôt un coup de bonheur qu'un effet du génie. Le P. Bouhours a prétendu qu'elles tiroient leur principal mérite de l'équivoque. Mais considérer l'*Épigramme* par ses rapports, c'est faire le procès à ses défauts sans rendre justice aux beautés réelles qu'elle peut renfermer, & l'on en pourroit citer un grand nombre de ce genre tant anciennes que modernes.

Selon quelques autres une des plus grandes beautés de l'*Epigramme*, est de laisser au lecteur quelque chose à suppléer ou à deviner, parce que rien ne plaît tant à l'esprit que de trouver de quoi s'exercer dans les choses qu'on lui présente. Mais d'un autre côté on demande pour le moins avec autant de fondement, si une *Épigramme* peut être louche, & si c'est la même chose qu'une Énigme.

La matière de l'*Épigramme* est d'une grande étendue ; elle exprime ce qu'il y a de plus grand & de plus noble dans tous les genres, elle s'abaisse à ce qu'il y a de plus petit, elle loue la vertu & censure le vice, peint & fronde les ridicules. Il semble pourtant qu'elle se trouve mieux dans les genres simples ou médiocres que dans le genre elevé, parce que son caractère est la liberté & l'aisance.

Comme l'*Épigramme* ne roule que sur une pensée, il seroit ridicule d'y multiplier les vers ; elle doit avoir une sorte d'unité comme le Drame, c'est à dire, ne tendre qu'à une pensée principale, de même que le Drame ne doit embrasser qu'une action. Néanmoins elle a nécessairement deux parties : l'une qui est l'exposition du sujet, de la chose qui a produit ou occasionné la pensée ; & l'autre, qui est la pensée même ou ce qu'on appelle le *bon mot*. L'exposition doit être simple, aisée, claire, libre par elle même & par la manière dont elle est tournée.

Sans parler de la malignité & de l'obſcénité que la raiſon ſeule réprouve, les défauts qu'on doit éviter dans l'*Épigramme*, ſont la fauſſeté des penſées, les équivoques tirées de trop loin, les hyperboles, les penſées baſſes & triviales. (*L'abbé* MALLET.)

Une des meilleures *Épigrammes* modernes, eſt celle de Piron contre le Zoïle de notre ſiècle; puiſſe-t-elle ſervir de leçon à ſes ſemblables! Une anecdote très-plaiſante à ce ſujet, c'eſt que Piron la fit écrire en ſa préſence par le Zoïle même: la voici; elle eſt à deux tranchants.

Cet écrivain ſi fécond en libelles,
Croit que ſa plume eſt la lance d'Argail;
Sur le Parnaſſe entre les neuf Pucelles
Il s'eſt placé comme un épouvantail:
Que fait le bouc en ſi joli bercail?
Y plairoit-il? chercheroit-il à plaire?
Non, c'eſt l'eunuque au milieu du ſerrail:
Il n'y fait rien, & nuit à qui veut faire.

(*M.* DIDEROT.)

(¶ Un mérite eſſenciel, à preſque tous les poèmes, c'eſt de ménager à l'eſprit le plaiſir de la ſurpriſe; & après avoir piqué ſa curioſité & ſuſpendu plus ou moins ſon attente, leur ſuccès eſt de le laiſſer agréablement ſatisfait. Or ſelon que l'objet de la curioſité eſt plus ou moins intéreſſant, l'attente peut être plus ou moins longue, & la ſolution plus ou moins éloignée: telle eſt, depuis l'*Épopée* juſqu'à l'*Épigramme*, la meſure commune de l'étendue que chaque poème peut avoir.

Dans l'*Épigramme*, la curioſité n'étant que de ſavoir où aboutira le récit d'un fait ſimple, ou l'énoncé d'une première idée, l'attention n'eſt ſuſceptible que d'un moment de patience: ainſi, l'*Epigramme* eſt, de ſa nature, le plus petit de tous les poèmes. Son cercle eſt à peu près celui que les anciens donnoient à la période, dont l'artifice étoit auſſi de tenir l'eſprit en ſuſpens juſqu'à l'entière révolution qu'ils faiſoient faire à la penſée.

L'Épigramme a donc, comme les grands poèmes, une eſpèce de nœud & une eſpèce de dénouement, ou du moins un avant-propos qui excite l'attention, & une ſolution imprévue qui décide l'incertitude; &, comme les grands poèmes, tantôt elle ſe dénoue ſans péripétie, c'eſt à dire, par une ſuite naturelle de la penſée, tantôt avec péripétie, c'eſt à dire, par une révolution inattendue dans le ſens.

Monſieur l'abbé & Monſieur ſon valet
Sont faits égaux tous deux, comme de cire.
L'un eſt grand fou, l'autre petit folet;
L'un veut railler, l'autre gaudir & rire;
L'un boit du bon, l'autre ne boit du pire.
Mais un débat le ſoir entre eux s'émeut:
Car maître abbé toute la nuit ne veut
Etre ſans vin, que ſans ſecours ne meure
Et ſon valet jamais dormir ne peut
Tandis qu'au pot une goutte en demeure. *Marot.*

Voilà une *Épigramme* qui va droit à ſon but. En voici une qui ſe replie en ſens contraire:

De nos rentes, pour nos péchés,
Si les quartiers ſont retranchés,
Pourquoi s'en émouvoir la bile?
Nous n'aurons qu'à changer de lieu:
Nous allions à l'Hôtel-de-ville,
Et nous irons à l'Hôtel-Dieu. *Callières.*

On ſent que, lorſque l'*Épigramme* viſe d'un côté & tire de l'autre, par exemple, lorſqu'elle commence par la louange & finit par la ſatyre, le trait en eſt plus imprévu. Mais l'*Épigramme* directe a une autre ruſe pour déguiſer ſon intention: c'eſt de prendre un air ſérieux, lorſqu'elle veut être plaiſante; un air ſimple & naïf, lorſqu'elle veut être fine ou délicate; un air de bonté, de douceur, lorſqu'elle veut être maligne ou mordante.

Petits Auteurs d'un fort mauvais Journal,
Qui d'Apollon vous croyez les apôtres,
Pour Dieu tâchez d'écrire un peu moins mal,
Ou taiſez-vous ſur les écrits des autres.
Vous vous tuez à chercher dans les nôtres
De quoi blâmer; & l'y trouvez très-bien:
Nous, au rebours, nous cherchons dans les vôtres
De quoi louer; & nous n'y trouvons rien.
Rouſſeau.

C'eſt le ton de modeſtie & de ſimplicité qui fait le ſel de cette *Épigramme*. Il en eſt de même de l'air de prud'hommie & de réſerve qui ſe montre dans celle-ci:

Un doux Nenni, avec un doux ſourire,
Eſt tant honnête! il vous le faut apprendre.
Quand eſt d'Ouï, ſi veniez à le dire,
D'avoir trop dit je voudrois vous reprendre:
Non que je ſois ennuyé d'entreprendre
D'avoir le fruit dont le déſir me poind;
Mais je voudrois qu'en me le laiſſant prendre,
Vous me diſſiez: Non, tu ne l'auras point. *Marot.*

C'eſt ſurtout par ce tour artificieux que l'*Épigramme* diffère du Madrigal, qui ne déguiſe rien, mais qui tout naturellement a l'air de ce qu'il eſt, galant, délicat, ingénieux, & qui, lors même qu'il eſt fin, ne diſſimule point l'intention de l'être. Le même ſujet traité des deux façons va faire ſentir ces nuances.

Amour trouva celle qui m'eſt amère;
Et j'y étois, j'en ſais bien mieux le conte:
Bon jour, dit-il, bon jour, Vénus ma mère;
Puis tout à coup il voit qu'il ſe mécompte,
Dont la rougeur au viſage lui monte,
D'avoir failli honteux Dieu ſait combien!
Non, non, Amour, ce dis-je, n'ayez honte;
Plus clairvoyants que vous s'y trompent bien. *Marot.*

C'est là, ce me semble, le sel le plus fin, le plus délicat de l'*Épigramme*, mais sous une apparence de simplicité qui le rend plus piquant encore; voici au contraire le tour galant & spirituel du Madrigal

L'autre jour l'enfant de Cythère,
Sous une treille à demi gris,
Disoit en parlant à sa mère,
Je bois à toi, ma chère Iris.
Vénus le regarde en colère:
Maman, calmez votre courroux;
Si je vous prends pour ma bergère,
J'ai pris cent fois Iris pour vous.

Mais sans même employer la dissimulation, l'*Épigramme* a souvent, dans l'adresse du tour & dans la finesse du trait, le moyen de causer une surprise agréable. Marot me semble à cet égard le plus ingénieux des poètes *épigrammatiques*, tant par la singularité que par la variété de ses petits desseins:

Anne, ma Sœur, d'où me vient le songer
Qui, toute nuit, par devers vous me mène?
Quel nouvel hôte est venu se loger
Dedans mon cœur, & toujours s'y pourmène?
Certes je crois, & ma foi n'est pas vaine,
Que c'est un dieu. Me vient-il consoler?
Ah! c'est l'Amour; je le sens bien voler.
Anne, ma Sœur, vous l'avez fait mon hôte;
Et le sera, me dût-il affoler,
Si celle-là qui l'y mit, ne l'en ôte.

Dès que m'amie est un jour sans me voir,
Elle me dit que j'en ai tardé quatre:
Tardant deux jours, elle dit ne m'avoir
Vu de quatorze, & n'en veut rien rabattre.
Mais pour l'ardeur de mon amour abattre,
De ne la voir j'ai raison apparente.
Voyez, Amants, notre amour différente:
Languir la fais, quand suis loin de ses yeux;
Mourir me fait, quand je la vois présente:
Jugez lequel vous semble aimer le mieux.

Voilà des modèles de la grâce la plus naïve & du naturel le plus fin; & c'est encore ce tour de finesse & de naïveté piquante qui aiguise en *Épigramme* un Madrigal, qui, sans cela, ne seroit que galant:

Qui cuideroit déguiser Isabeau
D'un simple habit, ce seroit grand simplesse:
Car au visage a ne sais quoi de beau,
Qui fait juger toujours qu'elle est princesse.
Soit en habit de chambrière ou maitresse,
Soit en drap d'or entier ou découpé,
Soit son gent corps de toile enveloppé;
Toujours sera sa beauté maintenue.
Mais il me semble (ou je suis bien trompé)
Qu'elle seroit plus belle toute nue.

Cependant l'*Épigramme* va souvent à son but avec tant de vitesse, que le mot suit immédiatement l'énoncé: de manière que la flèche part aussitôt que l'arc est tendu:

Semper pauper eris, si pauper es, Æmiliane:
Dantur opes nullis nunc, nisi divitibus,

Mart.

Dimidium donare Lino quam credere totum
Qui mavult, mavult perdere dimidium.

(Idem.)

Alors le trait n'est imprévu que par sa singularité ou par sa subtilité même.

Mais ce que l'*Epigramme* a de piquant n'est pas toujours un trait de l'esprit du poète: c'est bien souvent un mot cité, au bout d'un petit conte; & ce mot, au lieu d'être spirituel, est quelquefois une bétise, mais une bétise plaisante;

Offrez à Dieu votre incrédulité:

ou une naïveté risible, comme de la jeune épousée,

Je ne vous ai pas mords aussi;

ou du paysan à l'homme de Cour,

C'est que je les faisons nous-mêmes;

ou du cordelier de Rousseau,

J'aimerois mieux pour le bien de mon ame, &c.

ou de ce Juge qu'étourdissoit le bruit,

Huissier, qu'on fasse silence,
Dit, en tenant audience,
Un président de Baugé:
C'est un bruit à tête fendre;
Nous avons déja jugé
Dix causes sans les entendre.

Lorsque l'*Épigramme* n'est qu'un trait de satyre générale & sans allusion, elle est innocente:

A voir la splendeur peu commune
Dont un faquin est revêtu,
Diroit-on pas que la fortune
Veut faire enrager la vertu?

Lorsqu'elle est personnelle & ne fait que pincer le ridicule, elle est encore permise, surtout si on ne l'emploie qu'en arme défensive; car c'est l'aiguillon de l'abeille.

Lorsqu'elle est mordante, il est rare qu'elle ne soit pas odieuse; & si à la diffamation elle joint la calomnie, elle est atroce. L'écrivain qui en fait son talent, ressemble trop à un chien enragé, pour ne pas mériter d'être traité de même.

Autant le talent de tourner une *Épigramme* injurieuse est commun, vil, & méprisable, autant celui de rendre un éloge piquant, par un tour *épigrammatique*, est rare, exquis, & précieux. Le plus naturel, le plus naïf des poètes de ce genre, & par là même, celui de tous qui a mis le plus de sel &

de fineſſe dans la louange, c'eſt encore le vieux Marot. Ce n'eſt pas qu'il ait fait un grand nombre de ces *Épigrammes* heureuſes : mais lorſqu'il y réuſſit, il y excelle ; & lors même qu'il ne ſatisfait pas un goût délicat, il l'éclaire, en indiquant toujours comment on fera mieux que lui.

Une alluſion juſte, amenée par la reſſemblance des noms, eſt dans le ſtyle une grâce de plus, ſurtout dans l'*Épigramme*.

Ce plaiſant val que l'on nommoit Tempé,
Dont mainte hiſtoire eſt encore embellie,
Arroſé d'eau, ſi doux, ſi attrempé,
Sachez que plus il n'eſt en Theſſalie :
Jupiter roi, qui les cœurs gagne & lie,
L'a de Theſſale en France remué,
Et quelque peu ſon nom propre mué ;
Car, pour Tempé, veut qu'Eſtampes s'appelle :
Ainſi lui plaît, ainſi l'a ſitué,
Pour y loger de France la plus belle.

Et quoiqu'un ſimple jeu de mots ne ſoit jamais qu'un badinage aſſez frivole, il me ſemble que dans l'*Épigramme* il eſt permis plus que partout ailleurs, s'il eſt auſſi joliment employé que dans celle-ci, pour une demoiſelle qui s'appeloit *la Roue* :

Peintres experts, votre façon commune
Changer vous faut plus tôt hui que demain :
Ne peignez plus une roue à fortune ;
Elle a d'Amour pris le dard inhumain.
Amour auſſi a pris la Roue en main,
Et des mortels par ce moyen ſe joue.
O l'homme heureux, qui, de l'enfant humain,
Sera pouſſé au deſſus de la Roue.

Rouſſeau, en imitant Marot, l'a ſurpaſſé du côté du goût, de la préciſion, de la correction du ſtyle. Mais la facilité, la ſimplicité, la grâce naïve, qui eſt celle de ce ſtyle, ſont des dons naturels qui ne s'imitent point. Après Marot, la Fontaine eſt le ſeul qui les ait eus dans un haut degré ; & c'eſt dans un degré ſi haut, qu'en laiſſant ſon modèle loin au deſſous de lui, il a preſque interdit à ſes imitateurs toute eſpérance de l'atteindre.) (*M. Marmontel.*)

(N.) Épigramme. Ce mot veut dire proprement *Inſcription* ; ainſi, une *Épigramme* devoit être courte. Celles de l'Anthologie grèque ſont pour la plupart fines & gracieuſes ; elles n'ont rien des images groſſières que Catulle & Martial ont prodiguées, & que Marot & d'autres ont imitées. En voici quelques-unes traduites avec une brièveté dont on a ſouvent reproché à la langue françoiſe d'être privée. L'auteur eſt inconnu.

Sur les Sacrifices à Hercule.

Un peu de miel, un peu de lait,
Rendent Mercure favorable ;
Hercule eſt bien plus cher, il eſt bien moins traitable,
Sans deux agneaux par jour il n'eſt point ſatisfait.
On dit qu'à mes moutons ce dieu ſera propice.
Qu'il ſoit béni ! mais entre nous
C'eſt un peu trop en ſacrifie ;
Qu'importe qui les mange ou d'Hercule ou des loups !

Sur Laïs, qui remit ſon miroir dans le temple de Vénus.

Je le donne à Vénus, puiſqu'elle eſt toujours belle ;
Il redouble trop mes ennuis :
Je ne ſaurois me voir dans ce miroir fidèle,
Ni telle que j'étois, ni telle que je ſuis.

Sur une Statue de Vénus.

Oui, je me montrai toute nue
Au dieu Mars, au bel Adonis,
A Vulcain même, & j'en rougis ;
Mais Praxitèle ! où m'a-t-il vue ?

Sur une Statue de Niobé.

Le fatal couroux des dieux
Changea cette femme en pierre ;
Le ſculpteur a fait bien mieux,
Il a fait tout le contraire.

Sur des fleurs, à une fille grèque qui paſſoit pour être fière.

Je ſais bien que ces fleurs nouvelles
Sont loin d'égaler vos appas ;
Ne vous enorgueilliſſez pas,
Le temps vous fannera comme elles.

Sur Léandre, qui nageoit vers la tour d'Héro pendant une tempête.

(Épigramme *imitée depuis par Martial.*)

Léandre, conduit par l'Amour,
En nageant, diſoit aux orages :
Laiſſez-moi gagner les rivages,
Ne me noyez qu'à mon retour.

A travers la foibleſſe de la traduction, il eſt aiſé d'entrevoir la délicateſſe & les grâces piquantes de ces *Épigrammes*. Qu'elles ſont différentes des groſſières images trop ſouvent peintes dans Catulle & dans Martial !

Marot en a fait quelques-unes où l'on retrouve toute l'aménité de la Grèce.

Plus ne ſuis ce que j'ai été
Et ne le ſaurai jamais être,
Mon beau printemps & mon été
Ont fait le ſaut par la fenêtre.
Amour, tu as été mon maître,
Je t'ai ſervi ſur tous les dieux.
Oh ! ſi je pouvois deux fois naître,
Comme je te ſervirois mieux !

Sans le printemps & l'été qui font *le ſaut par la fenêtre*, cette *Épigramme* ſeroit digne de Callimaque.

Je n'oſerois en dire autant de ce rondeau, que tant de gens de lettres ont ſi ſouvent répété.

Au bon vieux temps un train d'amour régnoit,
Qui ſans grand art & dons ſe dèmenoit,
Si qu'un bouquet donné d'amour profonde,
C'étoit donner toute la terre ronde ;
Car ſeulement au cœur on ſe prenoit :
Et ſi par cas à jouïr on venoit,
Savez-vous bien comme on s'entretenoit ?
Vingt ans, trente ans, cela duroit un monde
Au bon vieux temps.

Or eſt paſſé ce qu'Amour ordonnoit, (a)
Rien que pleurs feints, rien que changes on n'oit :
Qui voudra donc qu'à aimer je me fonde,
Il faut premier que l'amour on refonde,
Et qu'on le mène ainſi qu'on le menoit
Au bon vieux temps.

Je dirois d'abord que peut-être ces rondeaux, dont le mérite eſt de répéter à la fin de deux couplets les mots qui commencent ce petit poème, ſont une invention gothique & puérile, & que les grecs & les romains n'ont jamais avili la dignité de leurs langues harmonieuſes par ces niaiſeries difficiles.

Enſuite, je demanderois ce que c'eſt qu'*un train d'amour qui règne*, un *train qui ſe démène ſans dons*. Je pourrois demander ſi *venir à jouïr par cas*, ſont des expreſſions délicates & agréables ; ſi *s'entretenir & ſe fonder à aimer*, ne tiennent pas un peu de la barbarie du temps, que Marot adoucit dans quelques-unes de ſes petites Poéſies.

Je penſerois que *refondre l'amour* eſt une image bien peu convenable, que ſi on le refond on ne le mène pas ; & je dirois enfin que les femmes pouvoient repliquer à Marot : Que ne le refonds-tu toi-même ? quel gré te ſaura-t-on d'un amour tendre & conſtant, quand il n'y aura point d'autre amour ?

Le mérite de ce petit ouvrage ſemble conſiſter dans une facilité naïve. Mais que de naïvetés dégoûtantes dans preſque tous les ouvrages de la Cour de François I !

Ton vieux couteau, Pierre Marre ! rouillé
Semble ton ... ja retrait & mouillé,
Et le fourreau tant laid où tu l'engaines ;
C'eſt que toujours as aimé vieilles gaines.
Quant à la corde à quoi il eſt lié,
C'eſt qu'attaché ſeras & marié :
Au manche auſſi de corne connoît-on
Que tu ſeras cornu comme un mouton.

(a) Il eſt évident qu'alors on prononçoit tous les *oi* rudement, *prenoit*, *dèmenoit*, *ordonnoit*, & non pas *ordonnait*, *dèmenait*, *prenait* ; puiſque ces terminaiſons rimoient avec *voit*. Il eſt évident encore qu'on ſe permettoit les *bâillements* & les *hiatus*.

Voilà le ſens, voilà la prophétie
De ton couteau, dont je te remercie.

Eſt-ce un courtiſan qui eſt l'auteur d'une telle *Épigramme* ? eſt-ce un matelot ivre dans un cabaret ? Marot malheureuſement n'en a que trop fait dans ce genre.

Les *Épigrammes* qui ne roulent que ſur des obſcénités, ſont mépriſées des honnêtes gens. Elles ne ſont goûtées que par une Jeuneſſe effrénée à qui le ſujet plaît beaucoup plus que le ſtyle. Changez d'objet, mettez d'autres acteurs à la place ; alors ce qui vous amuſoit paroîtra dans toute ſa laideur. (*Voltaire.*)

ÉPIGRAPHE, ſ. f. *Belles-Lettres.* C'eſt un mot, une ſentence, ſoit en proſe ſoit en vers, tirée ordinairement de quelque écrivain connu, & que les auteurs mettent au frontiſpice de leurs ouvrages pour en annoncer le but : ces *Épigraphes* ſont devenues fort à la mode depuis quelques années. M. de Voltaire a mis celle-ci à la tête de ſa *Mérope*, d'où il a banni la paſſion de l'amour :

Hoc legite, Auſteri, crimen amoris abeſt.

Les *Épigraphes* ne ſont pas toujours juſtes, & promettent quelquefois plus que l'auteur ne donne. On ne court jamais de riſque à en choiſir de modeſtes. (*L'abbé Mallet.*)

ÉPILOGUE, ſ. m. *Belles-Lettres.* Dans l'art oratoire, concluſion ou dernière partie d'un diſcours ou d'un traité, laquelle contient ordinairement la récapitulation des principaux points répandus & expoſés dans le corps du diſcours ou de l'ouvrage. *Voyez* Péroraison.

Épilogue, *dans la Poéſie dramatique*, ſignifioit chez les anciens ce qu'un des principaux acteurs adreſſoit aux ſpectateurs lorſque la pièce étoit finie, & qui contenoit ordinairement quelques réflexions relatives à cette même pièce, & au rôle qu'y avoit joué cet acteur.

Parmi les modernes ce nom & ce rôle ſont inconnus ; mais à l'*Épilogue* des anciens ils ont ſubſtitué l'uſage des petites pièces ou comédies qu'on fait ſuccéder aux pièces ſérieuſes, afin, dit-on, de calmer les paſſions, & de diſſiper les idées triſtes que la tragédie auroit pu exciter. Il eſt douteux que cette pratique ſoit bonne & mérite des éloges : un auteur ingénieux la compare à une gigue qu'on joueroit ſur une orgue après un ſermon touchant, afin de renvoyer l'auditoire dans le même état où il étoit venu. Mais quoique l'*Épilogue*, conſidéré ſous ce rapport, ſoit aſſez inconſéquent, il eſt appuyé ſur la pratique des anciens, dont l'exode, c'eſt à dire la fin, la ſortie des pièces, *exodium*, étoit une farce pour eſſuyer les larmes qu'on avoit verſées pendant la repréſentation de la tragédie : *ut quidquid lacrymarum ac triſtitiæ cepiſſent ex tragicis affectibus, hujus ſpectaculi riſus detergeret*, dit le

ſcholiaſte de Juvénal. *Voyez* TRAGÉDIE, SATYRE.

L'*Épilogue* n'a pas même toujours été d'uſage ſur le théâtre des anciens, ni à beaucoup près ſi ancien que le prologue. Il eſt vrai que pluſieurs auteurs ont confondu, dans le Drame grec, l'*Épilogue* avec ce qu'on nommoit *Exode*, trompés parce qu'Ariſtote a défini celui-ci *une partie qu'on récite lorſque le chœur a chanté pour la dernière fois ;* mais ces deux choſes étoient en effet auſſi différentes que le ſont nos grandes & nos petites pieces, l'Exode étant une des parties de la tragédie, c'eſt à dire, la quatrième & dernière, qui renfermoit la cataſtrophe ou le dénouement de l'intrigue, & répondoit à notre cinquième acte ; au lieu que l'*Épilogue* étoit un hors-d'œuvre, qui n'avoit tout au plus que des rapports arbitraires & fort éloignés avec la tragédie. *Voyez* EXODE. (*L'abbé* MALLET.)

(N.) ÉPIPHONÊME, ſ. m. déſigné fauſſement comme féminin dans l'Encyclopédie. En grec Ἐπιφώνημα; RR. ἐπὶ, *ſuper*, & φωνέω, *dico* ou *vocem emitto*. C'eſt une figure de penſée par raiſonnement, qui conſiſte à terminer, ou un récit ou un autre détail quelconque, par une réflexion vive ou profonde, qui a l'air d'être amenée inopinément par le ſujet, & qui quelquefois par ſa généralité devient une ſorte de ſentence fondée ſur ce qui précède. Cette figure doit donc naître naturellement du ſujet ; & c'eſt alors comme un dernier coup de pinceau, qui fait une image vive & frapante ; ou comme un foyer, où l'on raſſemble tous les rayons épars dans les détails qui précèdent, afin d'en rendre la lumière plus éclatante & plus vive.

Quelquefois l'*Épiphonême* n'eſt qu'une réflexion détachée qui ſe préſente ſans apret. Le P. Barre parle ainſi du refus que fit le maréchal de Fabert d'accepter le cordon bleu : *L'action du maréchal de Fabert fut regardée à la Cour comme les actions des grands hommes ont accoutumé de l'être : les indifférents parurent n'y faire aucune attention, les autres réglèrent leur jugement ſur la prévention ou ſur l'équité. Les amis de M. de Fabert le comblèrent d'éloges. Ses ennemis entreprirent de le décrier : ils prétendirent que c'étoit un eſprit chagrin & orgueilleux, qui refuſoit le cordon bleu, parce qu'il avoit la fierté d'aſpirer à la réputation d'un homme qui veut ſe mettre au deſſus de tous les honneurs ; ſa probité, ſa modeſtie, ſa prudence devinrent des crimes ou des matières de ſoupçon. Quand on a les yeux malades, on voit tous les objets ſous de faux jours.* C'eſt dans cette dernière réflexion qu'eſt l'*Épiphonême*.

D'autres fois cette figure s'énonce par une exclamation, qui ajoûte de la vivacité à la réflexion. Écoutons Maſſillon dans ſon ſermon ſur la vérité d'un avenir (*Lundi de la I. ſem. de Carême. Part. ij.*) : *L'impie eſt à plaindre, de chercher, dans une affreuſe incertitude ſur les vérités de la foi, la plus douce eſpérance de ſa deſtinée : il eſt à plaindre, de ne pouvoir vivre tranquille qu'en vivant ſans foi, ſans culte, ſans Dieu, ſans conſcience : il eſt à plaindre, s'il faut que l'Évangile ſoit une fable ; la foi de tous les ſiècles, une crédulité ; le ſentiment de tous les hommes, une erreur populaire ; les premiers principes de la nature & de la raiſon, des préjugés de l'enfance ; le ſang de tant de martyrs que l'eſpérance ſoutenoit dans les tourments, un jeu concerté pour tromper les hommes ; la converſion de l'univers, une entrepriſe humaine ; l'accompliſſement des prophéties, un coup du haſard ; en un mot, s'il faut que tout ce qu'il y a de mieux établi dans l'univers ſe trouve faux, afin qu'il ne ſoit pas éternellement malheureux. Quelle fureur, de pouvoir ſe ménager une ſorte de tranquilité au milieu de tant de ſuppoſitions inſenſées !* Ici l'*Épiphonême* eſt d'une grande énergie, moins à cauſe du tour exclamatif, que parce qu'il rappelle comme en un point toutes les ſuppoſitions précédentes, & que la tranquilité de l'impie fait un contraſte plus frapant.

Souvent le tour exclamatif de l'*Épiphonême* indique que c'eſt une conſéquence de ce qu'on vient de dire. *Notre chair*, dit Boſſuet, en parlant des ſuites de la mort, *change bientôt de nature : notre corps prend un autre nom ; même celui de cadavre ne lui reſte pas long temps ; il devient un Je-ne-ſais-quoi, qui n'a plus de nom dans aucune langue. Tant il eſt vrai que tout meurt avec lui, juſqu'à ces termes funèbres par leſquels on exprime ces malheureux reſtes !*

Après des détails ſur le myſtère de la réprobation des juifs & de la vocation des gentils, S. Paul (*Rom.* xj. 33.) conclut par ce bel *Épiphonême*, ſouvent cité & digne de l'être :

O altitudo divitiarum ſapientiæ & ſcientiæ Dei ! quam incomprehenſibilia ſunt judicia ejus, & inveſtigabiles viæ ejus !	O profondeur des richeſſes de la ſageſſe & de la ſcience de Dieu ! que ſes jugements ſont incompréhenſibles, & ſes voies impénétrables !

Après avoir annoncé toutes les traverſes ſuſcitées à Énée par le reſſentiment de Junon, Virgile (*Æn.* I. 15.) s'interrompt par un *Épiphonême* ſous la forme interrogative : *Tantæne animis cœleſtibus iræ ?* Boileau, dans ſon *Lutrin* (I. 12.) l'a ainſi parodié :

Tant de fiel entre-t-il dans l'ame des dévots ?

L'*Épiphonême* employé à propos donne bien du mérite au ſtyle ; parce qu'avec une aimable variété toujours sûre de plaire, cette figure ſemble ménager des coups de lumière qui ſurprennent agréablement l'eſprit en l'éclairant. Mais l'uſage doit en être modéré & judicieux, comme dans Velléius-Paterculus, qui en a fait uſage plus qu'aucun autre hiſtorien, mais qui l'a fait avec tant de goût, avec tant de grâce, & toujours ſi à propos, qu'on lui

en fait toujours gré : car les *Épiphonémes* trop multipliés, déplacés, n'offrant que des pensées communes, choqueront bientôt & lasseront à la fin. (*M.* Beauzée.)

(N.) ÉPIPHORE, ÉPISTROPHE, ff. ff. La préposition ἐπὶ, *sub* (après), est commune à ces deux mots : ajoutez φέρω, *fero* (je porte), pour le premier; & ςρέφω, *verto* (je tourne), pour le second; vous verrez que le premier veut dire littéralement l'*Action de porter après* ou *à la fin*, & le second signifie *Retour après* ou *à la fin*.

Ce sont deux mots aujourdhui inutiles dans le langage de la Grammaire ou de la Rhétorique, mais qu'il est bon de connoître, parce que quelques anciens rhéteurs en ont fait usage pour désigner la figure connue plus communément sous le nom de *Conversion*. *Voyez* Conversion. (*M.* Beauzée.)

(N.) ÉPIQUE (Poème). On appelle ainsi un poème où l'on célèbre quelque action grande, intéressante, & mémorable. On dit, dans le même sens, *Poésie épique*.

On appelle *Style épique* le style qui convient à l'Épopée, style déplacé dans la Tragédie. On reproche à Racine d'avoir écrit le récit de Théramène dans *Phèdre*, d'un style *épique*; parce qu'en effet il est peu naturel que Théramène, encore tout épouvanté de l'horrible spectacle dont il vient d'être témoin, en décrive toutes les circonstances avec le choix d'expressions & d'images que le poète met dans sa bouche.

Nos meilleurs poètes tragiques ont des vers *épiques* : les tragédies angloises en sont pleines. (*L'Éditeur.*)

ÉPISODE, f. m. *Belles-Lettres*. Il se prend pour un incident, une histoire ou une action détachée, qu'un poète ou un historien insère dans son ouvrage & lie à son action principale pour y jeter une plus grande diversité d'évènements, quoiqu'à la rigueur on appelle *Épisode* tous les incidents particuliers dont est composée une action ou une narration.

Dans la Poésie dramatique des anciens on appeloit *Épisode* la seconde partie de la Tragédie. L'abbé d'Aubignac & le P. le Bossu ont traité l'un & l'autre de l'origine & de l'usage des *Épisodes*. La Tragédie à sa naissance n'étant qu'un chœur, on imagina depuis, pour varier ce spectacle, de diviser les chants du chœur en plusieurs parties, & d'en occuper les intervalles par un récitatif qu'on confia d'abord à un seul acteur, ensuite à deux, & enfin à plusieurs, & qui, étant comme étranger ou surajouté au chœur, en prit le nom d'*Épisode*.

De là l'ancienne Tragédie se trouva composée de quatre parties; savoir le Prologue, l'*Épisode*, l'Exode, & le Chœur : le Prologue étoit tout ce qui précédoit l'entrée du chœur, (*voyez* Prologue); l'*Épisode*, tout ce qui étoit interposé entre les airs que le chœur chantoit : l'Exode, tout ce qu'on récitoit après que le chœur avoit fini de chanter pour la dernière fois : & le Chœur, tous les chants qu'exécutoit la partie des acteurs, qu'on nommoit proprement *le Chœur*. *Voyez* Chœur & Exode.

Ce récit des acteurs étant distribué en différents endroits, on peut le considérer comme un seul *Épisode* composé de plusieurs parties, à moins qu'on n'aime mieux donner à chacune de ces parties le nom d'*Épisode* : en effet c'étoit quelquefois un même sujet divisé en différents récits, & quelquefois chaque récit contenoit son sujet particulier indépendant des autres. A ne considérer que la première institution de ces pièces *surajoutées*, il ne paroît nullement nécessaire qu'on y ait observé l'unité du sujet; au contraire, trois ou quatre récits d'actions différentes, sans liaison entre elles, paroissent avoir été également propres à soulager les acteurs, à divertir le peuple, & conformes à la grossièreté de l'art, qui, n'étant encore qu'au berceau, auroit mal soutenu la continuïté d'une action, pour peu qu'il eût voulu lui donner d'étendue : difficulté qui a fait tolérer jusqu'ici les *Épisodes* dans le Poème épique. *Voyez* Épopée.

Ce qui n'avoit été qu'un ornement dans la Tragédie, en étant devenu la partie principale, on regarda la totalité des *Épisodes* comme ne devant former qu'un seul corps, dont les parties fussent dépendantes les unes des autres. Les meilleurs poètes conçurent leurs *Épisodes* de la sorte, & les tirèrent d'une même action; pratique si généralement établie du temps d'Aristote, qu'il en a fait une règle, en sorte qu'on nommoit simplement *Tragédies*, les pièces où l'unité de ces *Épisodes* étoit observée, & *Tragédies épisodiques*, celles où elle étoit négligée. Les *Épisodes* étoient donc dans les Drames des anciens, ce que nous appelons aujourdhui *Actes* dans une Tragédie ou Comédie. *Voyez* Épisodique.

Épisode, dans le même sens, est un incident, une partie de l'action principale. Toute la différence qu'Aristote met entre l'*Épisode* tragique & l'*Épisode* épique, c'est que celui-ci est plus susceptible d'étendue que le premier.

Ce philosophe emploie le mot d'*Épisode* en trois sens différents. Le premier est pris du dénombrement des parties de la Tragédie, tel que nous l'avons rapporté ci-dessus; d'où il s'ensuit que dans la Tragédie ancienne l'*Épisode* étoit tout ce qui ne composoit ni le Prologue, ni l'Exode, ni le Chœur : & comme ces trois dernières parties n'entrent point dans la Tragédie moderne, le terme d'*Épisode* signifieroit en ce sens la *Tragédie* toute entière. De même l'*Épisode* épique seroit le Poème tout entier, en en retranchant la proposition & l'invocation; mais si les parties & les incidents dont le poète compose son ouvrage sont mal liés les uns avec les autres, le Poème sera *épisodique* & défec-

tueux : c'est à dire, pour éclaircir la pensée de l'auteur grec, que le terme *Épisode* est équivalent à *Poème* ou à *Unité d'action*. Mais ce n'est pas là proprement le sens que les modernes lui donnent. De plus, comme tout ce qu'on chantoit dans la Tragédie, quoique divisé en scènes, étoit compris sous le nom général de *Chœur*; de même chaque partie de la fable ou de l'action, chaque incident, quoiqu'il formât à part un *Épisode*, étoit compris sous le nom général d'*Épisode*, qu'on donnoit à toute l'action prise ensemble. Les parties du Chœur étoient autant de Chœurs, & les parties de l'*Épisode* autant d'*Épisodes*.

En ce sens (& c'est le second qu'Aristote donne à ce terme) chaque partie de l'action exprimée dans le plan & dans la première constitution de la fable, étoient autant d'*Épisodes*; telles sont, dans l'*Odyssée*, l'absence & les erreurs d'Ulysse, le désordre qui règne dans sa maison, son retour, & sa présence qui rétablit toutes choses.

Aristote nous donne encore une troisième sorte d'*Épisode*, lorsqu'il dit que ce qui est compris & exprimé dans le premier plan de la fable, est propre, & que les autres choses sont des *Épisodes*. Par *propre* il entend ce qui est absolument nécessaire, & par *Épisode*, ce qui n'est nécessaire qu'à certains égards, & que le poète peut ou employer ou rejeter. C'est ainsi qu'Homère, après avoir dressé le premier plan de la fable de l'*Odyssée*, n'a plus été maître de faire ou de ne pas faire Ulysse absent d'Ithaque; cette absence étoit essencielle, & par cette raison Aristote la met au rang des choses *propres* à la fable: mais il ne nomme point de la sorte les aventures d'Antiphate, de Circé, des Syrennes, de Scylla, de Caribde, *&c.* le poète avoit la liberté d'en choisir d'autres; ainsi, elles sont des *Épisodes* distinguées de la première action, à laquelle en ce sens elles ne sont point *propres* ni immédiatement nécessaires. Il est vrai qu'on peut dire qu'elles le sont à quelques égards; car l'absence d'Ulysse étant nécessaire, il falloit aussi nécessairement que n'étant pas dans son pays il fût ailleurs. Si donc le poète avoit la liberté de ne mettre que les aventures particulières que nous venons de citer, & qu'il a choisies, il n'avoit pas la liberté générale de n'en mettre aucune. S'il eût omis celles-ci, il eût été nécessairement obligé de leur en substituer d'autres, ou bien il auroit omis une partie de la matière contenue dans son plan, & son poème auroit été défectueux. Le défaut de ces incidents n'est donc pas d'être tels que le poète eût pu, sans changer le fonds de l'action, leur en substituer d'autres; mais de n'être pas liés entre eux de façon que le précédent amène celui qui le suit; car c'est peu de se succéder, il faut encore qu'ils naissent les uns des autres.

Le troisième sens du mot *Épisode* revient donc au second; toute la différence qui s'y rencontre, c'est que ce que nous appelons *Épisode* dans le second sens, est le fonds ou le canevas de l'*Épisode* pris dans le troisième sens, & que ce dernier ajoûte à l'autre certaines circonstances vraisemblables, quoique non nécessaires, des lieux, des princes, & des peuples chez lesquels Ulysse a été jeté par le courroux de Neptune.

Il faut encore ajouter que, dans l'*Épisode* pris en ce troisième sens, l'incident ou l'*Épisode* dans le premier sens, sur lequel l'autre est fondé, doit être étendu & amplifié, sans quoi une partie essencielle de l'action & de la fable n'est pas un *Épisode*.

Enfin c'est à ce troisième sens qu'il faut restreindre le précepte d'Aristote, qui prescrit de ne faire les *Épisodes* qu'après qu'on a choisi les noms qu'on veut donner aux personnages. Homère, par exemple, n'auroit pas pu parler de flotte & de navires comme il a fait dans l'*Iliade*, si, au lieu des noms d'Achille, d'Agamemnon, *&c.* il avoit employé ceux de Capanée, d'Adraste, *&c.* *Voyez* FABLE.

Le terme d'*Épisode*, au sentiment d'Aristote, ne signifie donc pas dans l'Épopée un évènement étranger ou hors d'œuvre, mais une partie nécessaire & essencielle de l'action & du sujet; elle doit être étendue & amplifiée avec des circonstances vraisemblables.

C'est par cette raison que le même auteur prescrit que l'*Épisode* ne soit point ajouté à l'action & tiré d'ailleurs, mais qu'il fasse partie de l'action même; & que ce grand maître parlant des *Épisodes* ne s'est jamais servi du terme *ajouter*, quoique ses interprètes l'ayent trouvé si naturel ou si conforme à leurs idées, qu'ils n'ont pas manqué de l'employer dans leurs traductions ou dans leurs commentaires. Il ne dit cependant pas qu'après avoir tracé son plan & choisi les noms de ses personnages, le poète doive ajouter les *Épisodes*, mais il se sert d'un terme dérivé de ce mot, comme si nous disions en françois que le poète doit *épisodier* son action.

Ajoutez à cela que, pour faire connoître quelle doit être la véritable étendue d'une Tragédie ou de l'Épopée, & pour enseigner l'art de rendre celle-ci plus longue que l'autre, il ne dit pas qu'on ajoûte peu d'*Épisodes* à l'action tragique, mais simplement que les *Épisodes* de la Tragédie sont courts & concis, & que l'Épopée est étendue & amplifiée par les siens. En un mot la vengeance & la punition des méchants énoncée en peu de paroles, comme on la lit dans le plan d'Aristote, est une action simple, propre, & nécessaire au sujet; elle n'est point un *Épisode*, mais le fonds & le canevas d'un *Épisode*; & cette même punition expliquée & étendue avec toutes les circonstances du temps, des lieux, & des personnes, n'est plus une action simple & propre, mais une action *épisodiée*, un véritable *Épisode*, qui, pour être plus au choix & à la liberté du poète, n'en contient pas moins un fonds propre & nécessaire.

Après tout ce que nous venons de dire, il semble qu'on pourroit définir les *Épisodes*, les parties nécessaires

nécessaires de l'action étendues avec des circonstances vraisemblables.

Un *Épisode* n'est donc qu'une partie de l'action, & non une action toute entière ; & la partie de l'action qui sert de fonds à l'*Épisode*, ne doit pas, lorsqu'elle est *épisodiée*, demeurer dans la simplicité, telle qu'elle est énoncée dans le premier plan de la fable.

Aristote, après avoir rapporté les parties de l'*Odyssée* considérées dans cette première simplicité, dit formellement qu'en cet état elles sont propres à ce poème, & il les distingue des *Episodes*. Ainsi que dans l'*Œdipe* de Sophocle la guérison des thébains n'est pas un *Épisode*, mais seulement le fonds & la matière d'un *Épisode*, dont le poète étoit le maître de se servir : de même Aristote, en disant qu'Homère dans l'*Iliade* a pris peu de chose pour son sujet, mais qu'il s'est beaucoup servi de ses *Épisodes*, nous apprend que le sujet contient en soi beaucoup d'*Épisodes* dont le poète peut se servir, c'est à dire qu'il en contient le fonds ou le canevas, qu'on peut étendre & déveloper comme Sophocle a fait le châtiment d'*Œdipe*.

Le sujet d'un Poème peut s'amplifier de deux manières ; l'une, quand le poète y emploie beaucoup de ses *Épisodes ;* l'autre, lorsqu'il donne à chacun une étendue considérable. C'est principalement par cet art, que les poètes épiques étendent beaucoup plus leurs poèmes que les dramatiques ne font les leurs. D'ailleurs il y a certaines parties de l'action qui ne présentent naturellement qu'un seul *Épisode*, comme la mort d'Hector, celle de Turnus, *&c.* au lieu que d'autres parties de la fable, plus riches & plus abondantes, obligent le poète à faire plusieurs *Épisodes* sur chacune, quoique dans le premier plan elles soient énoncées d'une manière aussi simple que les autres : tels sont les combats des troyens contre les grecs, l'absence d'Ulysse, les erreurs d'Énée, *&c.* car l'absence d'Ulysse hors de son pays & pendant plusieurs années, exige nécessairement sa présence ailleurs ; le dessein de la fable le doit jeter en plusieurs périls & en plusieurs états ; or chaque péril & chaque état fournit un *Épisode*, que le poète est maître d'employer ou de négliger.

De tous ces principes il résulte 1°. que les *Épisodes* ne sont point des actions, mais des parties d'une action : 2°. qu'ils ne sont point ajoutés à l'action & à la matière du poème, mais qu'eux-mêmes sont cette action & cette matière, comme les membres sont la matière du corps : 3°. qu'ils ne sont point tirés d'ailleurs, mais du fonds même du sujet ; qu'ils ne sont pas néanmoins unis & liés nécessairement à l'action, mais qu'ils sont unis & liés les uns aux autres : 4°. que toutes les parties d'une action ne sont pas des *Épisodes*, mais seulement celles qui sont étendues & amplifiées par les circonstances particulières ; & qu'enfin l'union qu'ont entre eux les *Épisodes* est nécessaire dans le fonds de l'*Épisode*, & vraisemblable dans les circonstances. (*L'abbé* MALLET.)

ÉPISODIQUE, adj. *Belles-Lettres.* En *Poésie* on nomme *Fable épisodique*, celle qui est chargée d'incidents superflus, & dont les *Épisodes* ne sont point nécessairement ni vraisemblablement liés les uns aux autres. *Voyez* ÉPISODE.

Aristote dans sa Poétique établit que les tragédies dont les *Épisodes* sont ainsi comme décousus & indépendants entre eux, sont défectueuses, & il les nomme *Drames épisodiques*, comme s'il disoit, *superabundantes in episodis*, surchargées d'*Épisodes ;* & il les condanne parce que tous ces petits *Épisodes* ne peuvent jamais former qu'un ensemble vicieux. *Voyez* FABLE.

Les actions les plus simples sont les plus sujettes à cette irrégularité, en ce qu'ayant moins d'incidents & de parties que les autres plus composées, elles ont plus besoin qu'on y en ajoûte d'étrangères. Un poète peu habile épuisera quelquefois tout son sujet dès le premier ou le second acte, & se trouvera par là dans la nécessité d'avoir recours à des actions étrangères pour remplir les autres actes. Aristote, *Poétiq. chap. jx.*

Les premiers poètes françois sont tombés dans ce défaut ; pour remplir chaque acte, ils prenoient des actions qui appartenoient bien au même héros, mais qui n'avoient aucune liaison entre elles.

Si l'on insère dans un poème un *Épisode* dont le nom & les circonstances ne soient pas nécessaires, & dont le fonds & le sujet ne fassent pas la partie principale, c'est à dire, le sujet du poème, cet *Épisode* rend alors la fable *épisodique*.

Une manière de connoître cette irrégularité, c'est de voir si l'on pourroit retrancher l'*Épisode*, & ne rien substituer en sa place, sans que le poème en souffrît ou qu'il devînt défectueux. L'histoire d'Hypsipile, dans la Thébaïde de Stace, nous fournit un exemple de ces *Épisodes* défectueux. Si l'on retranchoit toute l'histoire de cette nourrice & de son enfant piqué par un serpent, le fil de l'action principale n'en iroit que mieux ; personne n'imagineroit qu'il y eût rien d'oublié ou qu'il manquât rien à l'action. Le Bossu, *Traité du Poème épique.*

Dans le Poème dramatique, lorsque la fable ou le morceau d'histoire que l'on traite fournit naturellement les incidents & les obstacles qui doivent contraster avec l'action principale, le poète est dispensé d'imaginer un *Épisode*, puisqu'il trouve dans son sujet même ce qu'en vain il chercheroit mieux ailleurs. Mais lorsque le sujet n'en suggère point, ou que les incidents ne sont pas eux-mêmes assez importants pour produire les effets qu'on se propose, alors il est permis d'imaginer un *Épisode* & de le lier au sujet, en sorte qu'il y devienne comme nécessaire. C'est ainsi que M. Racine a inséré dans son *Andromaque* l'amour d'Oreste pour Hermione, & que dans son *Iphigénie* il a imaginé l'*Épisode* d'Éri-

phile. L'*Andromaque* & l'*Iphigénie* ne ſont pas des pièces *épiſodiques*, dans le ſens qu'Ariſtote l'entend & qu'il condanne.

Depuis quelques années on a mis ſur le Théâtre françois quelques pièces vraiment *épiſodiques*, compoſées de ſcènes détachées, qui ont un rapport à un certain but général, & qu'on appelle autrement *Pièces à tiroirs*. Le nom de *Comédie* ne leur convient nullement, parce que la Comédie eſt une action, & emporte néceſſairement dans ſon idée l'unité d'action; or ces pièces à tiroirs, que le défaut de génie a ſi étrangement multipliées, ne ſont que des déclamations partagées en pluſieurs points contre certains ridicules. (*L'abbé MALLET.*)

EPISTOLAIRE, adj. *Belles-Lettres.* Terme dont on ſe ſert principalement en parlant du ſtyle des Lettres, qu'on appelle le *Style épiſtolaire.*

Il eſt plus facile de ſentir que de définir les qualités que doit avoir le ſtyle *épiſtolaire*; les Lettres de Cicéron ſuffiſent pour en donner une juſte idée. Il y en a de pur compliment, de remerciment, de louange, de recommandation; on en trouve d'enjouées, dans leſquelles il badine avec beaucoup d'aiſance & de grâce; d'autres graves & ſérieuſes, dans leſquelles il examine & traite des affaires importantes. Celles qu'il adreſſe à ſon frère Quintus & à Caton, ſont pleines de délicateſſe, quoiqu'elles roulent ſur des affaires d'État & des matières politiques. Celles de Pline le jeune ne réuniſſent pas moins d'agrément & de ſolidité. Mais les *Épitres* de Sénèque ſont trop travaillées : ce n'eſt point un homme qui parle à ſon ami, c'eſt un rhéteur qui arrange des phraſes pour ſe faire admirer; l'eſprit y pétille à chaque ligne, mais le ſentiment & l'effuſion de cœur ne s'y trouvent pas.

Dans notre langue nous n'avons guère de Lettres politiques que celles du cardinal d'Oſſat, qui, ſous un ſtyle un peu ſuranné, contiennent des maximes profondes & des détails intéreſſants pour le commerce ordinaire de la vie. Celles de madame de Sévigné ſont généralement les plus eſtimées.

Celles de Balzac, même ſes Lettres choiſies, ſont trop guindées & ſentent trop le travail : le tour nombreux & périodique de ſes phraſes eſt diamétralement oppoſé à l'aiſance & à la naïveté de la converſation, que le genre *épiſtolaire* ſe propoſe de copier. Pour celles de Voiture, quelque ingénieuſes qu'elles ſoient, le ton en eſt trop ſingulier & le ſtyle trop peu exact, pour que perſonne ambitionnât aujourdhui d'écrire comme cet auteur.

On pourroit encore moins propoſer pour modèle certains Recueils de Lettres faites à tête repoſée, & avec un deſſein prémédité d'y mettre de l'eſprit; telles que les Lettres du chevalier d'Her**, les Lettres à la marquiſe, *&c.* Le ſoin qu'on a pris de les embellir à l'excès eſt préciſément ce qui les maſque & les défigure; en retranchant la moitié de l'eſtime qu'elles eurent autrefois, il leur reſteroit la portion qu'elles méritent.

Épiſtolaire ſe dit auſſi quelquefois des auteurs qui ont écrit des Lettres ou des *Épitres*, tels que ſont Cicéron, Pline le jeune, Sénèque, Sidoine Apollinaire, Pétrarque, Politien, Busbeck, Éraſme, Juſte-Lipſe, Muret, Milton, Petau, Launoy, Sarrau, Balzac, Voiture, *&c.* *Voyez* LETTRES. (*L'abbé MALLET.*)

(N.) *Nous joindrons ici quelques réflexions plus dévelopées ſur le ſtyle* épiſtolaire, *appliquées ſurtout aux Lettres de madame de Sévigné.*

Qu'eſt-ce qui caractériſe eſſenciellement le ſtyle *épiſtolaire*? Il eſt embarraſſant de répondre à cette queſtion. Le ſtyle *épiſtolaire* eſt celui qui convient à la perſonne qui écrit & aux choſes qu'elle écrit. Le cardinal d'Oſſat ne peut pas écrire comme Ninon. On en pourroit dire autant du ſtyle de l'Hiſtoire, de la Fable, &c. Le ſtyle de Tacite n'a rien de commun avec celui de Tite-Live, ni le ſtyle de la Fontaine avec celui de Phèdre.

A quoi ſervent ces diſtinctions de genres & de tons qu'on eſt parvenu à introduire dans la Littérature? On veut tout réduire en claſſes & en genres : on prend pour le terme de la perfection dans chaque genre, le point où s'eſt arrêté l'écrivain qui a été le plus loin, & l'on ſemble preſcrire pour modèle la manière qu'il a priſe. Cet eſprit critique, qui diſtingue particulièrement notre nation, a ſervi, il eſt vrai, à répandre un goût plus ſain & plus général, mais a contribué en même temps à géner l'eſſor des talents & à rétrécir la carrière des arts. Heureuſement le génie ne ſe laiſſe pas garotter par ces petites règles, que la pédanterie, la médiocrité, la fureur de juger, ont inventées & s'efforcent de maintenir. L'homme de génie eſt comme Gulliver au milieu des Lilliputiens qui l'enchaînent pendant ſon ſommeil; en ſe réveillant, il briſe ſans effort ces liens fragiles que les nains prenoient pour des cables.

Revenons au ſtyle *épiſtolaire*. Rien ne ſe reſſemble moins que le ſtyle *épiſtolaire* de Cicéron & celui de Pline, que le ſtyle de madame de Sévigné & celui de M. de Voltaire. Lequel faut-il imiter? Ni l'un ni l'autre, ſi l'on veut être quelque choſe; car on n'a véritablement un ſtyle que lorſqu'on a celui de ſon caractère propre & de la tournure naturelle de ſon eſprit, modifié par le ſentiment qu'on éprouve en écrivant.

Les Lettres n'ont pour objet que de communiquer ſes penſées & ſes ſentiments à des perſonnes abſentes; elles ſont dictées par l'amitié, la confiance, la politeſſe. C'eſt une converſation par écrit : auſſi le ton des Lettres ne doit différer de celui de la converſation ordinaire, que par un peu plus de choix dans les objets & de correction dans le ſtyle. La rapidité de la parole fait diſparoître une infinité de négligences, que l'eſprit a le temps de rejeter lorſqu'on écrit; & l'homme qui lit n'eſt pas auſſi indulgent que celui qui écoute.

Le naturel & l'aiſance forment donc le caractère eſſenciel du ſtyle *épiſtolaire ;* la recherche d'eſprit, d'élégance, ou de correction y eſt inſupportable.

La Philoſophie, la Politique, les Arts, les Anecdotes, les Bons - Mots, tout peut entrer dans les Lettres; mais avec l'air d'abandon, d'aiſance, & de premier mouvement, qui caractériſe la converſation des gens d'eſprit.

Quel eſt celui qui écrit le mieux ? Celui qui a plus de mobilité dans l'imagination, plus de preſteſſe, de gaieté, & d'originalité dans l'eſprit, plus de facilité & de goût dans la manière de s'exprimer.

Mais pourquoi l'homme le plus ſpirituel, le plus animé, & le plus gai dans la converſation, eſt-il ſouvent froid, ſec, & commun dans ſes Lettres ? C'eſt qu'il y a des hommes que la ſociété excite, & d'autres qu'elle déconcerte. Le mouvement de la ſociété eſt une eſpèce d'ivreſſe qui donne à l'eſprit des uns plus de reſſort & d'activité, qui trouble & engourdit l'eſprit des autres. Les premiers reſtent froids lorſqu'ils ſont dans leur cabinet, la plume à la main ; ceux-ci y retrouvent la jouiſſance & la liberté de toutes leurs facultés.

On conçoit aiſément que les femmes qui ont de l'eſprit & un eſprit cultivé, doivent mieux écrire les Lettres que les hommes même qui écrivent le mieux. La Nature leur a donné une imagination plus mobile, une organiſation plus délicate : leur eſprit, moins exercé par la réflexion, a plus de vivacité & de premier mouvement ; il eſt plus *prime-ſautier*, comme dit Montaigne : renfermées dans l'intérieur de la ſociété, & moins diſtraites par les affaires & par l'étude, elles mettent plus d'intérêt à tous les petits évènements qui occupent ou amuſent ce qu'on appelle le Monde. Leur ſenſibilité eſt plus prompte, plus vive, & ſe porte ſur un plus grand nombre d'objets. Elles ont naturellement plus de facilité à s'exprimer ; la réſerve même que leur preſcrivent l'éducation & les mœurs, ſert à aiguiſer leur eſprit, & leur inſpire, ſur certains objets, des tournures plus fines & plus délicates ; enfin leurs penſées participent moins de la réflexion, leurs opinions tiennent plus à leurs ſentiments, & leur eſprit eſt toujours modifié par l'impreſſion du moment : de là cette ſoupleſſe & cette variété de ton qu'on remarque ſi communément dans leurs Lettres ; cette facilité à paſſer d'un objet à un objet très-divers, ſans effort, & par des tranſitions inattendues, mais naturelles ; ces expreſſions & ces aſſociations de mots, neuves & piquantes ſans être cherchées ; ces vues fines & ſouvent profondes, qui ont l'air de l'inſpiration ; enfin ces négligences heureuſes, plus aimables que l'exactitude. Les hommes d'eſprit, plus habitués à penſer & à écrire, mettent tout naturellement dans leurs idées une méthode qui y donne trop l'air de la réflexion, & dans leur ſtyle une correction incompatible avec cette grâce négligée & abandonnée qu'on aime dans les Lettres des femmes.

Les Lettres de Balzac & de Voiture, qui ont eu tant de ſuccès dans le ſiècle dernier, ſont oubliées aujourdhui, parce que l'amour du bel-eſprit eſt moins vif, le goût plus formé, & l'art d'écrire mieux connu. Il eſt reſté de ce ſiècle immortel des Lettres de deux femmes, qui vivront autant que notre langue : tout le monde a lu les Lettres de madame de Maintenon, & l'on ne peut ſe laſſer de relire celles de madame de Sévigné. Mais quelle différence entre ces deux femmes célèbres ! Les Lettres de la première ſont pleines d'eſprit & de raiſon : le ſtyle en eſt élégant & naturel ; mais le ton en eſt ſérieux & uniforme. Quelle grâce au contraire, quelle variété, quelle vivacité, dans celles de madame de Sévigné !

Ce qui la diſtingue particulièrement, c'eſt cette ſenſibilité momentanée qui s'émeut de tout, ſe répand ſur tout, reçoit avec une rapidité extrême différents genres d'impreſſions. Son imagination eſt une glace pure & brillante, où tous les objets vont ſe peindre, mais qui les réfléchit avec un éclat qu'ils n'ont pas naturellement. Cette mobilité d'ame eſt ce qui fait le talent des poètes, ſurtout des poètes dramatiques, qui ſont obligés de revétir preſqu'en même temps des caractères très-divers & de ſe pénétrer des ſentiments les plus oppoſés, lorſqu'ils ont à faire parler dans la même ſcène l'homme paſſionné & l'homme tranquile, l'homme vertueux & le ſcélérat, Néron & Burrhus, Mahomet & Zopire, *&c.*

On a dit que madame de Sévigné étoit une caillette : cela peut être, ſi l'on entend ſimplement par caillette une femme ſans ceſſe occupée de tous les mouvements de la ſociété, de tous les mots qui échapent, de tous les évènements qui s'y ſuccèdent ; qui ſaiſit tous les ridicules, recueille toutes les médiſances ; qui conte avec la même vivacité une ſottiſe plaiſante & la mort d'un grand homme, le ſuccès d'un ſermon & le gain d'une bataille : mais comment donner le nom de caillette à une femme du meilleur ton, très-inſtruite, pleine d'eſprit, de grâces, de gaieté, & d'imagination, admirée & recherchée des hommes les plus diſtingués du ſiècle de Louïs XIV ?

Le mérite de ſon ſtyle eſt bien difficile à ſentir pour un étranger ; il tient au progrès qu'a fait la ſociété en France, où elle a créé un langage qui n'eſt bien connu que des perſonnes qui ont vécu quelque temps dans la bonne compagnie. Les fineſſes de ce langage conſiſtent particulièrement dans un grand nombre de termes, qui, étant un peu détournés de leur ſens primitif, expriment des idées acceſſoires, dont les nuances ſe ſentent plus tôt qu'elles ne ſe définiſſent. Il y a une infinité d'expreſſions & de tournures qui reviennent ſans ceſſe dans nos converſations, & qui n'ont point d'équivalent dans les autres langues. Les mots *Sentiment* & *Galanterie*, qui expriment des idées bien diſtinctes, ne peuvent ſe traduire ni en latin, ni en italien, ni en anglois. Il faut qu'un étranger ſoit fort avancé dans la connoiſſance de notre langue,

pour être en état de sentir le charme des Lettres de madame de Sévigné & celui des Fables de la Fontaine.

M. le comte de la Rivière, parent de madame de Sévigné, & de qui on a un Recueil de Lettres en deux volumes, dit quelque part : *Quand on a lu une Lettre de madame de Sévigné, on sent quelque peine, parce qu'on en a une de moins à lire.* Ce mot vaut mieux que le reste du Recueil.

Ce qui ajoûte un grand prix aux Lettres de madame de Sévigné, c'est une foule de traits qui nous peignent cette Cour brillante de Louis XIV. On aime à se trouver, pour ainsi dire, en société avec les plus grands personnages de ce beau règne, qui, malgré les censures d'une Philosophie sèche & sévère, a toujours un éclat & un air de grandeur qui attache & qui en impose. Je ne crois pas que notre siècle ait jamais le même attrait pour nos descendants. *Ce qui me dégoûte de l'Histoire*, disoit une femme de beaucoup d'esprit, *c'est de penser que ce que je vois aujourdhui sera de l'Histoire un jour.* Ce mot est spirituel, mais n'est pas tout à fait juste. L'histoire des intrigues du Vatican ne doit pas nous dégoûter de celle de la république romaine.

M. de Voltaire n'a pas rendu justice à madame de Sévigné, dans sa Notice des écrivains du siècle de Louis XIV. » C'est dommage, dit-il, qu'elle » manque absolument de goût, qu'elle ne sache pas » rendre justice à Racine, qu'elle égale l'Oraison » funèbre prononcée par Mascaron au grand chef- » d'œuvre de Fléchier «. Il est vrai qu'elle a écrit qu'on se dégoûteroit de Racine comme du café, & en cela elle a fait une double méprise ; mais il ne faut pas toujours attribuer à un défaut de goût, une faute de goût. Les gens d'esprit se trompent tous les jours dans les jugements qu'ils portent de leurs contemporains : c'est que ce n'est pas le goût seul qui juge; les préventions personnelles, les affections, les rivalités, les opinions publiques séduisent & égarent les meilleurs esprits. Madame de Sévigné avoit vu naître les chefs-d'œuvre de Corneille : élevée dans l'admiration de ce grand homme, son enthousiasme étoit bien légitime ; mais, comme tout enthousiasme, il étoit un peu exclusif. Lorsque Racine vint apporter sur le Théatre des mœurs plus foibles, un ton moins élevé, une grandeur moins apparente, elle crut qu'il avoit degradé le caractère de la Tragédie, parce qu'elle comparoit Racine à Corneille, & qu'elle ne pouvoit juger de la perfection d'une tragédie que d'après celles de Corneille. *Pardonnons-lui*, disoit-elle, *de méchants vers en faveur des sublimes & divines beautés qui nous transportent : ce sont des traits de maître qui sont inimitables. Despréaux en dit encore plus que moi.* En se trompant ainsi, on voit que son erreur étoit sans prévention & sans humeur. Il faut bien se garder de la mettre au rang des Nevers, des Déshoulières, de cette cabale acharnée qui persécutoit Racine en protégeant Pradon. Voyez avec quelle aimable sensibilité elle parle d'une représentation d'*Esther* à Saint Cyr. » Je ne puis vous dire l'excès » de l'agrément de cette pièce. C'est un rapport de » la Musique, des vers, des chants, & des per- » sonnes, si parfait qu'on n'y souhaite rien. On est » attentif, & l'on n'a point d'autre peine que celle » de voir finir une si aimable pièce. Tout y est » simple, tout y est innocent, tout y est sublime » & touchant. Cette fidélité à l'Histoire sainte donne » du respect : tous les chants convenables aux paroles » sont d'une beauté qu'on ne soutient pas sans larmes. » La mesure de l'approbation qu'on donne à cette » pièce, est celle du goût & de l'attention ».

Quant à la comparaison de Mascaron avec Fléchier, M. de Voltaire s'est bien trompé. L'Oraison funèbre de Mascaron parut la première, & madame de Sévigné la trouva belle ; mais lorsqu'elle vit celle de Fléchier, elle n'hésita pas à lui donner la préférence. Lors même qu'elle se trompe, on trouve dans ses jugements & dans ses opinions toujours de la bonne foi, & jamais de suffisance.

Il me semble que ceux mêmes qui aiment le plus cette femme extraordinaire, ne sentent pas encore assez toute la supériorité de son esprit. Je lui trouve tous les genres d'esprit; raisonneuse ou frivole, plaisante ou sublime, elle prend tous les tons avec une facilité inconcevable. Je ne puis pas me refuser au désir de justifier mon admiration par la citation des traits les plus piquants qui se présenteront à ma mémoire ou à mes yeux, en parcourant ses Lettres au hasard.

C'est surtout dans les récits & les tableaux que la grâce, la souplesse, & la vivacité de son esprit brillent avec le plus d'éclat. Il n'y a rien peut-etre à comparer à ce conte de l'archevêque de Reims, le Tellier. » L'archevêque de Reims revenoit fort » vite de S. Germain ; c'étoit comme un tourbil- » lon. S'il se croit grand seigneur, ses gens le » croient encore plus que lui. Il passoit au travers » de Nanterre, tra, tra, tra ; ils rencontrent » un homme à cheval, gare, gare ; ce pauvre » homme se veut ranger ; son cheval ne le veut » pas, & enfin le carrosse & les six chevaux ver- » sent cul par dessus tête le pauvre homme & le » cheval, & passent par dessus, & si bien par dessus, » que le carrosse fut versé & renversé ; en même » temps l'homme & le cheval, au lieu de s'amuser » à être roués, se relèvent miraculeusement, re- » montent l'un sur l'autre, & s'enfuient, & courent » encore, pendant que les laquais & le cocher de » l'archevêque même se mettent à crier : *Arrête,* » *arrête ce coquin, qu'on lui donne cent coups.* » L'archevêque, en racontant ceci, disoit, *Si* » *j'avois tenu ce maraud-là, je lui aurois rompu* » *les bras & coupé les oreilles.* »

Voici un tableau d'un autre genre. » Madame de » Brissac avoit aujourdhui la colique; elle étoit au » lit, belle & coëffée à coëffer tout le monde; je » voudrois que vous eussiez vu ce qu'elle faisoit de » ses douleurs, & l'usage qu'elle faisoit de ses yeux, » & des cris, & des bras & des mains qui trai-

» noient ſur ſa couverture, & la compaſſion qu'elle » vouloit qu'on eût. *Chamarrée* de tendreſſe & » d'admiration, j'admirois cette pièce, & la trou-» vois ſi belle que mon attention a dû paroître un » ſaiſiſſement, dont je crois qu'on me ſaura fort » bon gré; & ſongez que c'étoit pour l'abbé Bayard, » Saint-Hiran, Monjeu, & Planci, que la ſcène » étoit ouverte. «

Ecoutez-la à préſent annoncer la mort ſubite de M. de Louvois; voyez comme ſon ton s'élève ſans ſe guinder. » Il n'eſt donc plus, ce miniſtre puiſ-» ſant & ſuperbe, dont le *moi* occupoit tant d'eſ-» pace, étoit le centre de tant de choſes! Que d'in-» térêts à démêler, d'intrigues à ſuivre, de négo-» ciations à terminer!... O mon Dieu, encore » quelque temps! Je voudrois humilier le duc de » Savoie, écraſer le prince d'Orange: encore un » moment!... Non, vous n'aurez pas un moment, » un ſeul moment! « Ce dernier mouvement n'eſt-il pas digne de Boſſuet? Il me ſemble qu'on n'eſt pas plus ſublime avec plus de ſimplicité.

Lorſque le prince de Longueville fut tué au paſ-ſage du Rhin, on ne ſavoit comment l'apprendre à la ducheſſe de Longueville ſa mère, qui l'ido-lâtroit. Il falloit cependant lui annoncer qu'il y avoit eu une affaire: Comment ſe porte mon frère, dit-elle? *Sa penſée n'oſa pas aller plus loin*, ajoûte madame de Sévigné; ce trait n'eſt-il pas ad-mirable! Le tableau qu'elle fait enſuite de la douleur exceſſive de cette mère tendre fait friſſonner.

» Cette liberté que prend la mort d'interrompre » la fortune, doit conſoler de n'être pas au nombre » des heureux; on en trouve la mort moins amère». Les Lettres de madame de Sévigné ſont ſemées de réflexions ſemblables, d'une vérité frapante, ex-primées d'une manière énergique, fine, originale, & entremêlées ſouvent de traits plaiſants & curieux.

Elle dit quelque part, en parlant d'une vieille femme de ſa connoiſſance qui venoit de mourir. » Quand elle fut près de mourir l'année paſſée, je » diſois, en voyant ſa triſte convaleſcence & ſa dé-» crépitude: Mon Dieu! elle mourra deux fois bien » près l'une de l'autre. Ne diſois-je pas vrai? Un » jour Patris étant revenu d'une grande maladie à » quatre-vingts ans, & ſes amis s'en réjouïſſant » avec lui & le conjurant de ſe lever; Hélas! » leur dit-il, eſt-ce la peine de ſe r'habiller?

» Il n'y a qu'à laiſſer faire l'eſprit humain, dit-» elle ailleurs; il ſaura bien trouver ſes petites » conſolations; c'eſt ſa fantaiſie d'être content.

» Les longues maladies uſent la douleur, & les » longues eſpérances uſent la joie.

» On n'a jamais pris long temps l'ombre pour le » corps: il faut être, ſi l'on veut paroître. Le » monde n'a point de longues injuſtices».

Elle montre partout un grand penchant à la dévotion, & une grande tiédeur ſur la pratique. » Mon Dieu, qu'il eſt heureux! (dit-elle du » fameux cardinal de Retz.) que j'envierois quel-» quefois ſon épouvantable tranquilité ſur tous les » devoirs de la vie! on ſe ruine quand on veut s'en » aquitter. «

Sa dévotion eſt douce & humaine. » Nous par-» lons quelquefois de l'opinion d'Origène & de la » nôtre: nous avons de la peine à nous faire entrer » une éternité de ſupplices dans la tête, à moins » que la ſoumiſſion ne vienne au ſecours».

Combien de réflexions touchantes ſur le temps, la vieilleſſe, la mort!

» La mort me paroît ſi terrible que je hais plus » la vie parce qu'elle y mène, que par les épines » qui s'y rencontrent.

» Je trouve les conditions de la vie aſſez dures: » il me ſemble que j'ai été traînée malgré moi à ce » point fatal où il faut ſouffrir la vieilleſſe: je la vois; » m'y voilà, & je voudrois bien au moins ménager » de n'aller pas plus loin, de ne point avancer » dans ce chemin des infirmités, des douleurs, » des pertes de mémoire, des *défigurements*, qui » ſont près de m'outrager. Mais j'entends une » voix qui dit: Il faut marcher malgré vous; ou » bien ſi vous ne le voulez pas, il faut mourir; » ce qui eſt une autre extrémité où la nature ré-» pugne.

» Je regardois une pendule, & prenois plaiſir à » penſer: voilà comme on eſt quand on ſouhaite que » cette aiguille marche; cependant elle tourne ſans » qu'on la voye, & tout arrive à la fin. «

Il lui échape quelquefois des expreſſions hardies qu'on pourroit trouver maniérées en les conſidérant iſolées, mais qui, vues à leur place, paroiſſent naturelles; c'eſt, il eſt vrai, le naturel d'une femme dont l'imagination eſt très-vive & l'eſprit très-orné. » Je ne connois plus les plaiſirs, dit-elle quelque » part; j'ai beau fraper du pied, rien ne ſort qu'une » vie triſte & uniforme. « On voit qu'elle venoit de lire dans Plutarque le mot de Pompée, qui ſe vantoit qu'en quelque endroit de l'Italie qu'il frapât du pied, il en ſortiroit des légions prêtes à obéir à ſes ordres.

Pour faire entendre que le crédit d'un miniſtre diminue, madame de Sévigné dit que *ſon étoile pâlit*. Cette figure me paroît heureuſe & brillante ſans aucune affectation.

Son ſtyle n'eſt preſque jamais ſimple, mais il eſt toujours naturel; & ce naturel ſe fait ſurtout ſentir par une négligence abandonnée qui plaît, & par une rapidité qui entraîne. On ſent partout ce qu'elle dit quelque part: *J'écrirois juſqu'à demain; mes pen-ſées, ma plume, mon encre, tout vole.*

Veut-elle quelquefois raconter un trait, une plaiſanterie d'une gaieté un peu libre pour une femme? quelle adreſſe dans la tournure! quelle meſure dans l'expreſſion! Elle fait tout entendre ſans rien prononcer.

Ce qui brille par deſſus tout dans les Lettres de madame de Sévigné, c'eſt ce fonds inépuiſable de tendreſſe pour ſa fille, dont les expreſſions ſe varient ſous mille formes diverſes, toujours ſenſibles, tou-jours intéreſſantes; mais ce ſont les traits les moins

propres à être cités, parce que ce ne sont ordinairement que des expressions & des tournures très-simples, qui ne peuvent guère se détacher des circonstances ou des idées accessoires qui les environnent. Quelquefois cependant son sentiment s'embellit par la pensée & par l'imagination.

» Je regrette, dit-elle en un endroit, ce que je » passe de ma vie sans vous, & j'en précipite les » restes pour vous retrouver, comme si j'avois bien » du temps à perdre. « Elle répète plusieurs fois cette idée. » Je suis bien aise que le temps coure » & m'entraîne avec lui pour me redonner à vous. « Et dans un autre endroit: » Je suis si désolée de » me trouver toute seule, que, contre mon ordi- » naire, je souhaite que le temps galope, & pour » me rapprocher celui de vous revoir, & pour » m'effacer un peu ces impressions trop vives. Est- » ce donc cette pensée si continuelle qui vous fait » dire qu'il n'y a point d'absence? J'avoue que, par » ce côté, il n'y en a point. Mais comment appe- » lez-vous ce que l'on sent, quand la présence est » si chère? Il faut de nécessité que le contraire » soit bien amer.

» Mon cœur est en repos quand il est près de » vous; c'est son état naturel, le seul qui peut » lui plaire.

» Il me semble, en vous perdant, qu'on m'a » dépouillée de tout ce que j'avois d'aimable..... » Je serois honteuse, si, depuis huit jours, j'avois » fait autre chose que pleurer.... Je ne sais où me » sauver de vous, dit-elle ailleurs à sa fille. «

Elle écrit au président de Moulceau: » J'ai été » reçue à bras ouverts de madame de Grignan, » avec tant de joie, de tendresse, & de reconnois- » sance, qu'il me sembloit que je n'étois pas venue » encore assez tôt ni d'assez loin. «

Je sens quelque peine à remarquer les défauts d'une femme si aimable & si rare; mais il faut le dire pour l'honneur de la vérité, madame de Sévigné, avec tant d'esprit & un si bon esprit, avoit toutes les sottises de son siècle & de son rang. Elle étoit glorieuse de sa naissance jusqu'à la puérilité. On la voit se pâmer d'admiration sur la généalogie de la Maison de Rabutin, que le comte de Bussy se proposoit d'écrire; & elle croit que toute l'Europe va s'intéresser à cette belle histoire.

Elle étoit enivrée, comme presque tout son siècle, de la grandeur de Louis XIV. Ce prince lui parla un jour après la représentation d'*Esther*, à S. Cyr: sa vanité se montre & se répand, à cette occasion, avec une joie d'enfant. Le passage est curieux. » Le roi s'adresse à moi & me dit: Ma- » dame, je suis assûré que vous avez été contente. » Moi, sans m'étonner, je répondis, Sire, je » suis charmée; ce que je sens est au dessus des » paroles. Le roi me dit, Racine a bien de l'esprit: » je lui dis, Sire, il en a beaucoup; mais en » vérité ces jeunes personnes en ont beaucoup aussi; » elles entrent dans le sujet comme si elles n'avoient » jamais fait autre chose. Ah! pour cela, reprit-il, » il est vrai, & puis sa majesté s'en alla & me laissa » l'objet de l'envie. M. le prince & madame la » princesse me vinrent dire un mot; madame de » Maintenon, un éclair: je répondis à tout, car » j'étois en fortune. «

C'est dans ces endroits que la femme d'esprit est éclipsée par la caillete. On sait qu'un jour Louis XIV dansa un menuet avec madame de Sévigné: après le menuet elle se trouva près de son cousin le comte de Bussy, à qui elle dit: *Il faut avouer que nous avons un grand roi: Oui, sans doute, ma Cousine*, répondit Bussy, *ce qu'il vient de faire est vraiment héroïque!* Il faut avouer que de toutes les sottises humaines, il n'y en a point de plus bêtes que celles de la vanité. (*M. Suard.*)

ÉPITAPHE, s. f. *Belles-Lettres.* Ἐπιτάφιον, inscription gravée, ou supposée devoir l'être, sur un tombeau, à la mémoire d'une personne défunte.

Ce mot est formé du grec ἐπί, *sur*, de θάπτω, *j'ensevelis.* Il y a un style particulier pour les *Épitaphes*, surtout pour celles qui sont conçues en latin, qu'on nomme *Style lapidaire. Voyez* STYLE LAPIDAIRE.

A Sparte on n'accordoit des *Épitaphes* qu'à ceux qui étoient morts dans un combat & pour le service de la patrie; usage fondé sur le génie de cette république, ou plus tôt sur la constitution politique de son gouvernement, qui n'admettoit guère que la vertu guerrière. On dit que le mausolée du duc de Malboroug est encore sans *Épitaphe*, quoique sa veuve eût promis une récompense de 500 liv. sterl. à celui qui en composeroit une digne de ce héros.

Dans les *Épitaphes* on fait quelquefois parler la personne morte, par forme de Prosopopée; nous en avons un bel exemple, digne du siècle d'Auguste, dans ces deux vers, où une femme morte à la fleur de son âge tient ce langage à son mari:

Immatura peri; sed tu felicior annos
Vive tuos, Conjux optime, vive meos.

Du même genre est celle-ci, faite par Antipater le thessalonicien, qu'on trouve dans l'Anthologie manuscrite de la Bibliothèque du roi, & que M. Boivin a traduite ainsi:

« Née en Lybie, ensevelie à la fleur de mes » ans sous la poussière ausonienne, je repose près » de Rome, le long de ce rivage sablonneux. » L'illustre Pompéia, qui m'a élevée avec une ten- » dresse de mère, a pleuré ma mort, & a déposé » mes cendres dans un tombeau qui m'égale aux » personnes libres. Les feux de mon bucher ont » prévenu ceux de l'hymen qu'elle me préparoit » avec empressement. Le flambeau de Proserpine » a trompé nos veux ».

La formule *Sta Viator*, qui se rencontre dans un grand nombre d'*Épitaphes* modernes, (comme dans celle-ci: *Sta Viator; heroem calcas*), fait allusion à la coutume des anciens romains, dont

les tombeaux étoient le long des grands chemins. (*L'abbé* MALLET.)

L'*Epitaphe* eſt communément un trait de louange ou de Morale, ou de l'une & de l'autre.

L'*Épitaphe* de cet homme ſi grand & ſi ſimple, ſi vaillant & ſi humain, ſi heureux & ſi ſage, auquel l'Antiquité pourroit tout au plus oppoſer Scipion & Céſar, ſi le premier avoit été plus modeſte, & le ſecond moins ambitieux; cette *Epitaphe*, qui ne ſe trouve plus que dans les livres,

Turenne a ſon tombeau parmi ceux de nos rois, *&c.*

fait encore plus l'éloge de Louïs XIV, que celui de M. de Turenne.

Celle d'Alexandre, que gâte le ſecond vers, & qu'il faut réduire au premier,

Sufficit huic tumulus, cui non ſuffecerat orbis.

eſt un trait de Morale plein de force & de vérité: c'eſt dommage qu'Ariſtote ne l'ait pas faite par anticipation, & qu'Alexandre ne l'ait pas lue.

Le même contraſte eſt vivement exprimé dans celle de Newton:

Iſaacum Newton,
Quem immortalem
Teſtantur Tempus, Natura, Cœlum,
Mortalem hoc marmor
Fatetur.

Mais ce contraſte, ſi humiliant pour le conquérant, n'ôte rien à la gloire du philoſophe. Qu'un être avec des reſſorts fragiles, des organes foibles & bornés, calcule les temps, meſure le ciel, ſonde la nature; c'eſt un prodige. Qu'un être haut de cinq pieds, qui ne fait que de naître & qui va mourir, dépeuple la terre pour ſe loger, & s'y trouve encore à l'étroit; c'eſt un petit monſtre.

Du reſte cette idée a été cent fois employée par les poetes. Voyez dans les *Catalectes* l'*Épitaphe* de Scipion l'africain, celle de Cicéron, celle d'Antenor. Voyez Ovide ſur la mort de Tibulle, Properce ſur la mort d'Achille, *&c.*

Les anglois n'ont mis ſur le tombeau de Dryden que ce mot pour tout éloge,

Dryden.

& les italiens ſur le tombeau du Taſſe,

Les os du Taſſe.

Il n'y a guère que les hommes de génie, qu'il ſoit ſûr de louer ainſi.

Parmi les *Épitaphes* épigrammatiques, les unes ne ſont que naïves & plaiſantes, les autres ſont mordantes & cruelles. Du nombre des premières eſt celle-ci, qu'on ne croiroit jamais avoir été faite ſérieuſement, & qu'on a vue cependant gravée dans une de nos égliſes:

Ci gît le vieux corps tout uſé
Du lieutenant civil ruſé, *&c.*

Lorſque la plaiſanterie ne porte que ſur un léger ridicule, comme dans l'exemple précédent, & que l'objet en eſt indifférent; on la pardonne, l'on en peut rire. Mais les *Épitaphes* inſultantes & calomnieuſes, telles que la rage en inſpire trop ſouvent, ſont de tous les genres de ſatyre le plus noir & le plus lâche. Il y a quelque choſe de plus infâme que la calomnie; c'eſt la calomnie contre les morts. L'expreſſion des anciens, *Troubler la cendre des morts*, eſt trop foible. Le ſatyrique qui outrage un homme qui n'eſt plus, reſſemble à ces animaux carnaciers qui fouillent dans les tombeaux pour ſe repaître de cadavres. *Voyez* SATYRE.

Quelquefois l'*Épitaphe* n'eſt que morale, & n'a rien de perſonnel: telle eſt celle de Jovianus Pontanus, qui n'a point été miſe ſur ſon tombeau:

Servire ſuperbis dominis,
Ferre jugum ſuperſtitionis,
Quos habes caros ſepelire,
Condimenta vitæ ſunt.

L'*Épitaphe* à la gloire d'un mort, eſt de toutes les louanges la plus noble & la plus pure, ſurtout lorſqu'elle n'eſt que l'expreſſion naïve du caractère & des actions d'un homme de bien. Les vertus privées ont droit à cet hommage, comme les vertus publiques; & les titres de *Bon parent*, de *Bon ami*, de *Bon citoyen*, méritent bien d'être gravés ſur le marbre. Qu'il me ſoit permis, à cette occaſion, de placer ici, non pas comme un modèle, mais comme un foible témoignage de ma reconnoiſſance, l'*Épitaphe* d'un citoyen dont la mémoire me ſera toujours chère:

Non ſibi, ſed patriæ vixit, regique, ſuiſque:
Quod daret, hinc dives; felix numerare beatos.

Les gens de Lettres ſeroient bien à plaindre, ſi dans un ouvrage public on leur envioit quelques retours ſur eux-mêmes, quelques traits relatifs à leurs ſentiments & à leurs devoirs. Si leur plume doit leur être bonne à quelque choſe, c'eſt à ne pas mourir ingrats. Mais la reconnoiſſance fait en eux, parce qu'elle eſt noble, ce que l'eſpoir des récompenſes n'eût jamais fait, parce qu'il eſt bas & ſervile. On a remarqué au commencement de cet article, que *le tombeau du duc de Malboroug étoit encore ſans Épitaphe;* le prix propoſé juſtifie & rend vraiſemblable la ſtérilité des poetes anglois. Devant une place aſſiégée un officier françois fit propoſer aux grenadiers une ſomme conſidérable, pour celui qui le premier planteroit une faſcine dans un foſſé expoſé à tout le feu des ennemis; aucun des grenadiers ne ſe préſenta: le Général étonné leur en fit des reproches; *Nous nous ſerions tous offerts*, lui dit l'un de ces braves ſoldats, *ſi l'on n'avoit pas mis cette action à prix d'argent.* Il en eſt des bons vers comme des actions courageuſes. *Voyez* ÉLOGE.

Quelques auteurs ont fait eux-mêmes leur *Épitaphe*. Celle de la Fontaine, modèle de naïveté,

eſt connue de tout le monde. Il ſeroit à ſouhaiter que chacun fît la ſienne de bonne heure; qu'il la fît la plus flatteuſe qu'il ſeroit poſſible, & qu'il employât toute ſa vie à la mériter.

Lorſque, dans l'article ALLÉGORIE, j'ai cité l'*Épitaphe* qu'un imprimeur de Boſton avoit faite pour lui-même, je ne ſavois pas que je parlois de l'illuſtre M. Franklin, de cet homme, qui, heureuſement pour ſa patrie, a vécu aſſez pour être l'inſtrument de la grande révolution qui vient de la mettre en liberté. (*M. MARMONTEL.*)

ÉPITASE, ſ. f. *Belles-Lettres.* Dans l'ancienne Poéſie, ce mot ſignifioit la *ſeconde partie* ou *diviſion d'un poème dramatique*, dans laquelle l'action propoſée dans la première partie ou protaſe étoit nouée, conduite, & pouſſée par différents incidents juſqu'à ſa fin ou ſon dénouement, qui formoit la troiſième partie, appelée *Cataſtaſe. Voyez* TRAGÉDIE.

L'*Épitaſe* commençoit au ſecond acte, ou au plus tard avec le troiſième. Cette diviſion n'a plus lieu dans les pièces dramatiques modernes, quant au nom, parce qu'on les diviſe en actes; mais l'*Épitaſe* y ſubſiſte toujours quant au fond, & c'eſt ce que nous appelons *Nœud* & *Intrigue. V.* NŒUD & INTRIGUE.

Les anciens ſcholiaſtes de Térence ont défini l'*Épitaſe*, *Incrementum proceſſuſque turbarum*, *ac totius nodus erroris*; & Scaliger l'appelle *Pars in quâ turbæ aut excitantur aut involvuntur*; ce qui revient parfaitement à ce que nous entendons par *Nœud* ou *Intrigue.* (*L'abbé MALLET.*)

ÉPITHALAME, ſ. m. *Poeſie.* Poème à l'occaſion d'un mariage; chant de nôces pour féliciter des époux.

Le mot *Épithalame* vient du grec ἐπιθαλάμιον; & ce dernier, en ajoutant ἆσμα, ſignifie *chant nuptial*: θάλαμος en eſt la véritable étymologie.

Or les grecs nommèrent ainſi leur chant nuptial, parce qu'ils appeloient θάλαμος, l'appartement de l'époux; & qu'après la ſolennité du feſtin, & lorſque les nouveaux mariés s'étoient retirés, ils chantoient l'*Épithalame* à la porte de cet appartement. Il eſt inutile de rechercher ce qui les détermina à choiſir par préférence ce lieu particulier, moins encore de ſonger à réfuter les écrivains qui en allèguent une raiſon peut-être auſſi frivole qu'elle eſt communément reçue. Quoi qu'il en ſoit, cette circonſtance du lieu eſt regardée par quelques modernes comme ſi néceſſaire, que tout chant nuptial qui ne l'exprime pas, ne doit point, ſelon eux, être nommé *Épithalame.*

Mais ſans nous arrêter à cette pédanterie, non plus qu'à toutes les diſtinctions frivoles d'*Épithalames*, imaginées par Scaliger, Muret, & autres, ni même ſans conſidérer ici ſervilement l'étymologie du mot: nous appellerons *Épithalame* tout chant nuptial qui félicite de nouveaux époux ſur leur union; qu'il ſoit un ſimple récit, ou qu'il ſoit mêlé de récit & de chant; que le poète y parle ſeul, ou qu'il introduiſe des perſonnages; & quel que ſoit enfin le lieu de la ſcène, s'il eſt permis d'uſer d'une expreſſion ſi impropre.

L'*Épithalame* eſt en général une eſpèce de Poéſie très-ancienne; les hébreux en connurent l'uſage dès le temps de David, du moins les critiques regardent le pſeaume xljv. comme un véritable *Épithalame.* Origène donne auſſi le nom d'*Épithalame* au Cantique des Cantiques; mais en ce cas c'eſt une ſorte d'*Épithalame* d'une nature bien ſingulière.

Les grecs connurent cette eſpèce de chant nuptial dans les temps héroïques, ſi l'on s'en rapporte à Dyctis, & la cérémonie de ce chant ne fut point oubliée aux nôces de Thétis & de Pélée; mais dans ſa première origine l'*Épithalame* n'étoit qu'une ſimple acclamation d'*Hymen*, *ô Hymenee.* Le motif & l'objet de cette acclamation ſont évidents: chanter *Hymen*, *ô Hymenee*, c'étoit ſans doute féliciter les nouveaux époux ſur leur union, & ſouhaiter qu'ils n'euſſent qu'un même cœur & qu'un même eſprit, comme ils n'alloient plus avoir qu'une même habitation.

Cette acclamation paſſa depuis dans l'*Épithalame*; & les poetes en firent un vers intercalaire, ou une eſpèce de refrein ajuſté à la meſure qu'ils avoient choiſie: ainſi, ce qui étoit le principal devint comme l'acceſſoire, & l'acclamation d'*Hymen*, *ô Hymenee* amenée par intervalles égaux, ne ſervit plus que d'ornement à l'*Épithalame*, ou plus tôt elle ſervit à marquer les vœux & les applaudiſſements des chœurs, lorſque ce poème eût pris une forme réglée.

Stéſichore, qui floriſſoit dans la xlij. olympiade, paſſe communément pour l'inventeur de l'*Épithalame*: mais l'on ſait qu'Héſiode s'étoit déja exercé ſur ce même genre, & qu'il avoit compoſé l'*Épithalame* de Thétis & de Pélée; ouvrage que nous avons perdu, mais dont un ancien ſcholiaſte nous a conſervé un fragment. Peut-être que Stéſichore perfectionna ce genre de Poéſie, en y introduiſant la cithare & les chœurs.

Quoi qu'il en ſoit, l'*Épithalame* grec eſt un véritable poème, ſans cependant imiter aucune action. Son but eſt de faire connoître aux nouveaux époux le bonheur de leur union, par les louanges réciproques qu'on leur donne & par les avantages qu'on leur annonce pour l'avenir. Le poète introduit des perſonnages, qui ſont ou les compagnes de l'épouſe, comme dans Théocrite; ou les amis de l'époux, comme dans Apollonius.

L'*Épithalame* latin eut à peu près la même origine que l'*Épithalame* grec: comme celui-ci commença par l'acclamation d'*Hymenee*, l'*Épithalame* latin commença par l'acclamation de *Talaſſius*; on en ſait l'occaſion & l'origine.

Parmi les ſabines qu'enlevèrent les romains, il y en eut une qui ſe faiſoit remarquer par ſa jeuneſſe & par ſa beauté; ſes raviſſeurs craignant avec raiſon, dans

dans un tel désordre, qu'on ne leur arrachât un butin si précieux, s'avisèrent de crier qu'ils la conduisoient à Talassius, jeune homme beau, bien fait, vaillant, considéré de tout le monde, & dont le nom seul imprima tant de respect, que, loin de songer à la moindre violence, le peuple accompagna par honneur les ravisseurs, en faisant sans cesse retentir ce même nom de *Talassius*. Un mariage que le hasard avoit si bien assorti, ne pouvoit manquer d'être heureux : il le fut, & les romains employèrent depuis dans leur acclamation nuptiale le mot *Talassius*, comme pour souhaiter aux nouveaux époux une semblable destinée.

A cette acclamation, qui étoit encore en usage du temps de Pompée, & dont on voit des vestiges au siècle même de Sidonius, se joignirent dans la suite les vers fescenniens, vers extrêmement grossiers & pleins d'obscénités.

Les latins n'eurent point d'autres *Épithalames* avant Catulle, qui, prenant Sapho pour modèle, leur montra de véritables Poèmes en ce genre, & substitua l'acclamation grèque d'*Hymenee* à l'acclamation latine de *Talassius*. Il perfectionna aussi les vers fescenniens; mais, comme il arrive d'ordinaire, s'il les rendit plus chastes par l'expression, ils ne furent peut-être que plus obscènes par le sens.

Nous en avons des exemples dans un *Épithalame* de ce poète, (*Épithal. Jul.*) dans une petite pièce qui nous est restée de l'empereur Gallien, & dans le *Centon* d'Ausone principalement. Stace, qui a fleuri sous Domitien, ne s'est permis, dans l'*Épithalame* de Violantille & de Stella, aucune expression peu mesurée. Claudien n'a pas toujours été si retenu, il s'échape d'une manière indécente dans celui d'Honorius & de Marie.

Pour Sidonius, aussi bien que tous les modernes, dont les Poésies sont lues des honnêtes gens, comme Buchanan parmi les écossois, Malherbe & quelques autres parmi nous, excepté Scarron, ils sont irréprochables à cet égard; si pourtant l'on excepte encore parmi les italiens le cavalier Marini, qui mêle, sans respect pour ses héros, à des louanges quelquefois délicates, des traits tout à fait licencieux.

Il semble que l'*Épithalame* admettant toute la liberté de la Poésie, il ne peut être assujetti à des préceptes; mais comment arriver à la perfection de l'Art, sans le secours de l'Art même? Aussi Denys d'Halicarnasse, donnant aux orateurs les règles de l'*Épithalame*, ne dit pas qu'elles soient inutiles; il les renvoie même aux écrits de Sapho. Rien n'est si avantageux, en général, que d'étudier les modèles, parce qu'ils renferment toujours les préceptes & qu'ils en montrent encore la pratique.

Il est vrai qu'il n'y a pas de règles particulières prescrites pour le genre, pour le nombre, ni pour la disposition des vers propres à cet ouvrage : mais comme le sujet en tout genre de Poésie est ce qu'il y a de principal, il semble que le poète doit chercher une fiction qui soit tout ensemble juste, ingénieuse, propre, & convenable aux personnes qui en seront l'objet; & c'est en choisissant les circonstances particulières, qui ne sont jamais absolument les mêmes, que l'*Épithalame* est susceptible de toutes sortes de diversités.

Claudien & Buchanan, sans être en tout & à tous égards de vrais modèles, ont rendu propres à leurs héros les *Épithalames* qu'ils nous ont laissés. Pour le cavalier Marini, loin qu'il soit heureux dans le choix des circonstances ou dans les fictions qu'il ne doit qu'à lui-même, on n'y trouve presque jamais ni convenance ni justesse. L'*Épithalame* qui a pour titre *Les Travaux d'Hercule*, & pour objet un seigneur de ce nom, n'est qu'une indécente & froide allusion aux travaux de ce dieu de la Fable. Dans l'Hyménée où il s'agit des noces de Vincent Caraffe, c'est Silène qui chante tout simplement l'*Épithalame* du berger Aminte. Telles sont ordinairement les fictions de cet auteur : s'il en a d'une autre nature, il les emprunte de Claudien, de Sidonius même; ou il les gâte par des descriptions si longues & si fréquentes, qu'elles rebutent l'esprit & font disparoître le sujet principal.

Fuyez de cet auteur l'abondance stérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile,

dit un de nos meilleurs poètes dans une occasion semblable.

Parlons à présent des images ou des peintures qui conviennent à ce genre de poème. L'*Épithalame* étant par lui-même destiné à exprimer la joie, à en faire éclater les transports, on sent qu'il ne doit employer que des images riantes & ne peindre que des objets agréables. Il peut représenter l'Hyménée avec son voile & son flambeau; Vénus avec les grâces mêlant à leurs danses ingénues de tendres concerts; & les Amours cueillant des guirlandes pour les nouveaux époux.

Mais ramener dans un *Épithalame* le combat des géants & la fin tragique des héroïnes fabuleuses, comme fait Sidonius, ou le repas de Thyeste & la mort de César, comme fait le cavalier Marini; c'est (pour le dire avec un ancien) être en fureur en chantant l'Hyménée.

Pour les images indécentes ou qui choquent la modestie, quiconque en emploie de ce caractère, ne pèche pas moins contre les règles de l'Art en général que contre ses vrais intérêts. En effet si un discours n'a de véritable beauté qu'autant qu'il exprime une chose qui fait plaisir à voir ou à entendre, ou bien qu'il présente un sens honnête, comme Théophraste le soutient & comme la raison même le persuade; que doit-on penser de ces sortes d'images? & se les permettre dans une matière chaste par elle-même, n'est-ce pas en quelque manière imiter Ausonne, qui, pour avoir travesti en poète sans pudeur le plus sage de tous les poètes, n'a pu trouver encore depuis tant de siècles un seul apologiste?

Bien différent de cet écrivain, Théocrite n'offre à l'esprit que des images agréables; il ne représente que des objets gracieux, & avec des idées &

des expreſſions enchantereſſes. Telle eſt ſon *Épithalame* d'Hélène, chef-d'œuvre en ce genre qu'on ne ſauroit trop louer.

Après avoir donné des couronnes de jacinthe aux filles de Lacédémone qui chantent l'Hyménée, il leur fait relever en ces termes le bonheur de Ménélas : » Vous êtes arrivé à Sparte ſous des » auſpices bien favorables ; ſeul entre les demi- » dieux, vous devenez le gendre de Jupiter, vous » épouſez Hélène ! Les Grâces l'accompagnent, » les Amours ſont dans ſes yeux ; elle étoit l'or- » nement de Sparte, comme le cyprès eſt l'honneur » des jardins. « Puis venant à Hélène même : » Uniquement occupées de vous, nous allons, » diſent-elles, vous cueillir une guirlande de » lotos ; nous la ſuſpendrons à un plane, & en votre » honneur nous y répandrons des parfums. Sur » l'écorce du plane on gravera ces mots : *Honorez-* » *moi, je ſuis l'arbre d'Hélène.* » S'adreſſant enſuite aux deux époux : » Puiſſe Vénus, ajoûtent- » elles, vous inſpirer une ardeur mutuelle & du- » rable ! puiſſe Latone vous accorder une heureuſe » poſtérité, & Jupiter vous donner des richeſſes » que vous tranſmettiez à vos deſcendants ! «

Ce poème au reſte a deux parties, qui ſont bien marquées & qui paroiſſent eſſencielles à tout *Épithalame* : l'une, qui comprend les louanges des nouveaux époux ; l'autre, qui renferme des vœux pour leur proſpérité.

La première partie exige tout l'art du poète ; car il en faut infiniment pour donner des louanges qui ſoient tout enſemble ingénieuſes, naturelles, & convenables : & voilà ſans doute pourquoi l'on dit ſi ſouvent que l'*Épithalame* eſt l'écueil des poètes.

Les louanges ſeront ingénieuſes, ſi elles ſortent, pour ainſi dire, du fond même de la fiction ; naturelles, ſi elles ne bleſſent pas la vraiſemblance poétique ; convenables, ſi elles ſont accommodées ſelon les règles de cette vraiſemblance au ſexe, à la naiſſance, à la dignité, au mérite perſonnel.

Il en eſt de même, à proportion, des vœux ; ils doivent être naturels ou ſe renfermer dans la vraiſemblance poétique, & convenables ou ne pas excéder la vraiſemblance relative, ſi je puis m'exprimer ainſi avec M. Souchai ; car j'ai tiré toutes les réflexions qu'on vient de lire dans cet article, d'un de ſes Diſcours inſérés dans le Recueil de l'Académie des Belles-Lettres, & je ne crois pas que perſonne ait mieux traité cette matière.

C'eſt peut-être un travail en pure perte, que celui de notre Savant ; du moins on a lieu de le penſer, quand on conſidère à quel point tout le monde eſt dégoûté de ce genre de poème, ſoit par la difficulté du ſuccès, ſoit par l'exemple de tant de gens qui y ont échoué avec mépris, ſoit enfin par le peu d'honneur qu'on gagne à courir dans cette carrière : il eſt du moins certain que les *Épithalames* ſont tombés dans un tel diſcrédit, que les hollandois, qui en étoient les plus grands protecteurs, non ſeulement les ont abandonnés, mais même ont pris le parti de leur ſubſtituer des eſtampes particulières, qu'ils appellent de ce nom, comme s'ils penſoient que l'*Épithalame* poétique ne pût jamais reſſuſciter. (*Le chevalier de* JAUCOURT.)

EPITHÈTE, ſ. f. *Terme de Grammaire & de Rhétorique*, du grec ἐπίθετος, *adjectitius*, *acceſſorius*, *impoſititius*, dont le neutre eſt ἐπίθετον, *Epithetum* : on ſouſentend ὄνομα, *nomen* ; ainſi, ce mot *Épithète*, pris ſubſtantivement, veut dire *Nom ajouté*. Nos pères, plus voiſins de la ſource, faiſoient ce mot maſculin ; mais enfin les femmes & les perſonnes ſans études, voyant ce mot terminé par un *e* muet, l'ont fait du genre féminin, & cet uſage a prévalu. Le peuple abuſe en pluſieurs mots de ce que l'*e* muet eſt ſouvent le ſigne du genre féminin, ſurtout dans les adjectifs, *Saint*, *Sainte* ; *Époux*, *Épouſe* ; *Ouvrier*, *Ouvrière*, &c.

Encor ſi, pour rimer, dans ſa verve indiſcrète,
Ma muſe au moins ſouffroit une froide *Épithète*.
Boil. Sat.

(*M.* DU *MARSAIS*.)

L'*Épithète* eſt un terme ajouté à celui qui contient l'idée principale, pour reſtreindre cette idée en l'embelliſſant, c'eſt à dire, en y joignant une énergie eſthétique. Quand, par exemple, Haller a dit, en décrivant les amuſements ruſtiques des habitants des Alpes ; » Là vole à travers l'air *diviſé* » une *lourde* pierre, lancée par un bras *vigoureux*, » juſqu'au but *preſcrit* : « on pourroit omettre ces quatre *Épithètes* ſans rien changer à l'eſſenciel de l'image ; mais elles ſervent à rendre l'idée principale plus ſenſible par les idées acceſſoires qu'elles y ajoûtent.

Il y a une autre eſpèce d'*Épithètes* qu'on pourroit nommer *grammaticales*, parce qu'elles ne ſont que ce qu'on nomme en Grammaire des *Adjectifs*. (*a*) Celles-ci n'ont point de beauté eſthétique, mais

(*a*) M. l'abbé Girard n'a point fait d'obſervation ſur la différence qu'il y a entre *Épithète* & *Adjectif*. Il ſemble que l'Adjectif ſoit deſtiné à marquer les propriétés phyſiques & communes des objets, & que l'*Épithète* déſigne ce qu'il y a de particulier & de diſtinctif dans les perſonnes & dans les choſes, ſoit en bien ſoit en mal : *Louis le Bègue*, *Philippe le Hardi*, *Louis le Grand*, &c. C'eſt en partie de la liberté que nos pères prenoient de donner des *Épithètes* aux perſonnes, qu'eſt venu l'uſage des noms propres de famille.

Quand le ſimple Adjectif ajouté à un nom commun ou appellatif le fait devenir nom propre, alors cet Adjectif eſt une *Epithète* : *urbs*, ville, eſt un nom commun ; mais quand on diſoit *Magna urbs*, on entendoit *la ville de Rome*.

Te canit agricola, MAGNA quum venerit URBE.
Tibul. *I. 7.*

Tous les Adjectifs qui ſont pris en un ſens figuré, ſont des *Épithètes* ; la *pâle mort*, une *verte vieilleſſe*, &c.

Les Adjectifs patronymiques, c'eſt à dire, tirés du nom du père ou de quelqu'un des aïeux, ſont des *Épithètes* ; *Telamonius Ajax*, *Ajax fils de Télamon*. Il en eſt de

elles ſont néceſſaires à l'intelligence du diſcours ; par exemple , enfant *gâté*, eſprit *chagrin.* Sans elles l'idée principale n'auroit pas la détermination indiſpenſable pour former un ſens précis.

A ces deux eſpèces d'*Épithètes* il faut en joindre une troiſième , que les grammairiens nomment *patronymique.* Ce n'eſt exactement qu'un titre ajouté au nom d'une perſonne. Tel eſt le *pius Æneas* de Virgile, la *ποτνια* Ἥρη d'Homère. Ces *Épithètes* reviennent preſque auſſi ſouvent que le nom propre eſt allégué, & ne ſont point deſtinées à embellir le diſcours ou à lui donner plus d'énergie.

Ce but ne concerne que les *Épithètes* eſthétiques. Celles-ci, quand elles ſont bien choiſies , ſont la principale énergie du diſcours, comme dans ce paſſage d'Horace ;

Illi robur & æs triplex
Circà pectus erat , qui fragilem truci
Commiſit pelago ratem.

Les mêmes principes qui doivent diriger tout artiſte dans l'embelliſſement de ſes ouvrages , ſervent auſſi à déterminer le véritable uſage & les qualités de l'*Épithète.* On donne aiſément , à cet égard, ou dans l'excès ou dans le défaut ; l'intelligence & le diſcernement du poète ſe manifeſtent dans la juſte diſtribution de ces ornements.

Il y a des hommes ſi illuſtres que leur nom ſeul vaut le plus bel éloge. Il y a de même des idées qui par elles-mêmes ſont ſi grandes , ſi parfaitement énergiques, que tout ce qu'on y ajoûteroit par forme d'*Épithète* pour les rendre plus ſenſibles, ne pourroit que les affoiblir. Quand Céſar, au moment qu'on le poignarde , s'écrie : *Et toi auſſi, Brutus!* quelle *Épithète* , jointe à ce nom, auroit pu ajouter à l'énergie de cette exclamation ? dans les autres cas de cette nature , toute *Épithète* eſt déplacée.

Elle ne l'eſt pas moins dans les cas oppoſés , c'eſt à dire , lorſqu'il s'agit d'idées ſubordonnées , que le poète n'emploie que pour la liaiſon & qu'il ne laiſſe entrevoir que de loin. Le peintre place ſouvent ſur l'arrière-fond des figures iſolées ou des groupes , ſimplement pour remplir quelques vides ou pour l'arrondiſſement. S'il leur donnoit du relief par des coups de pinceau vigoureux , il manqueroit ſon but, ces figures feroient trop d'effet & détourneroient l'œil des objets principaux qui doivent le fraper. Il en eſt de même des idées acceſſoires en Éloquence & en Poéſie ; il ne faut pas expoſer au grand jour ce qui, de ſa nature , doit reſter dans le lointain. Quand le poète veut nous rendre attentifs aux exploits de ſon héros, qu'il évite de tourner notre attention, pour une *Épithète* déplacée, ſur le bruit de ſon chariot ou ſur le henniſſement de ſon courſier.

C'eſt ſurtout lorſqu'on fait parler les autres , qu'il faut être circonſpect dans l'uſage des *Épithètes.*

Il faut peſer exactement quelles idées doivent néceſſairement entrer dans la penſée que le perſonnage veut exprimer , & ne lui rien prêter au delà. Il faut ſe ſouvenir que les *Épithètes* ne ſont que ſubordonnées au terme principal ; ſi celui-ci dit tout ce qu'il y a à dire , eu égard au lieu & aux circonſtances , l'*Épithète* eſt de trop.

On remarque , en étudiant les révolutions du bon goût , que, dans les temps anciens comme dans les modernes , la décadence du goût a toujours été annoncée par la profuſion des *Épithètes.* Dans la Grèce, chez les romains , & en France, auſſi tôt que le beau ſiècle de l'Éloquence & de la Poéſie a fait place à l'amour du clinquant, on a vu les *Épithètes* ſe multiplier.

Pour éviter cet excès , leur uſage doit être reſtreint aux ſeuls cas où l'idée principale ne ſuffit pas pour donner à la penſée une beauté ſenſible , une énergie eſthétique. Et afin de mieux déterminer ces cas, il eſt bon de ſe rappeler qu'il y a trois eſpèces d'énergie eſthétique : l'une, qui remplit l'imagination de tableaux frapants ; l'autre, qui préſente à l'eſprit des notions grandes & lumineuſes ; & la troiſième , qui excite le ſentiment & produit les mouvements de l'ame.

C'eſt en conſéquence de l'un ou de l'autre de ces trois buts qu'il faut choiſir les *Épithètes* , ſelon qu'on ſe propoſe , ou de peindre à l'imagination , ou d'éclairer le jugement , ou de toucher le cœur.

Les *Épithètes* pittoreſques priſes des choſes ſenſibles ſont indiſpenſables , lorſque l'orateur ou le poète veut peindre à l'aide du diſcours. Elles ſervent ou à exprimer diverſes petites circonſtances qui ſont partie du tableau , ou à épargner les deſcriptions prolixes qui rendroient le diſcours languiſſant. S'agit-il , non de peindre , mais de donner à une penſée un tour plus fort , plus nouveau , plus concis, ou plus naïf ? c'eſt encore à l'aide des *Épithètes* qu'on y parviendra plus aiſément. Enfin ſi l'on ſe propoſe de toucher le cœur , quel que ſoit le genre de la paſſion , rien de plus efficace que des *Épithètes* bien choiſies pour exciter le ſentiment.

même des Adjectifs tirés du nom de la patrie ; c'eſt ainſi que Pindare eſt ſouvent appelé le *Poète thébain* , *Poëta thebanus ; Dyon ſyracuſanus* , *Dyon de Syracuſe*, &c. Souvent les noms patronymiques ſont employés ſubſtantivement par antonomaſe κατὰ ἐξοχὴν, *per excellentiam.* C'eſt ainſi que par *Le philoſophe* on entend *Ariſtote*, & par *Le poète* on déſigne *Homère ;* mais alors *Philoſophe* & *Poète*, n'étant point joints à des noms propres, ſont pris ſubſtantivement, & par conſéquent ne ſont point des *Épithètes.*

On doit uſer avec art des *Épithètes* ou Adjectifs ; on ne doit jamais ajouter au ſubſtantif une idée acceſſoire, déplacée, vaine, qui ne dit rien de marqué. Les *Épithètes* doivent rendre le diſcours plus énergique. M. de Fénélon ne ſe contente pas de dire, que *l'orateur , comme le poète , doit employer des figures , des images , & des traits ;* il dit qu'*il doit employer des figures ornées, des images vives , & des traits hardis , lorſque le ſujet le demande.*

Les *Épithètes* qui ne ſe préſentent pas naturellement & qui ſon tirées de loin, rendent le diſcours froid & ennuyeux. On ne doit jamais ſe ſervir d'*Épithètes* par oſtentation ; on n'en doit faire uſage que pour appuyer ſur les objets ſur leſquels on veut arrêter l'attention. (*M.* DU MARSAIS.)

Mais autant elles ſervent d'aſſaiſonnement dans tous les genres de l'énergie eſthétique pour donner plus de force à la penſée, autant ſont-elles inſipides lorſqu'elles n'ont pas ce but. Rien n'eſt plus déſagréable qu'un ſtyle rempli d'*Épithètes* foibles, vagues, ou oiſeuſes ; même lorſqu'elles ne ſont pas oiſives, le ſtyle ne laiſſe pas d'être mauvais, ſi ces *Épithètes* expriment des idées acceſſoires qui ne font rien au but principal, & qui ne ſervent qu'à étaler l'eſprit du poète & la ſingularité bizarre de ſon imagination.

Comme la Poéſie en général parle plus aux ſens que l'Éloquence, le poète fait auſſi un plus fréquent uſage des *Épithètes* que l'orateur ; mais cette conſidération même doit le rendre plus réſervé à ne les pas prodiguer ſans néceſſité. Il ne doit pas ſe permettre de les employer à remplir le vers. La longueur des vers alexandrins eſt très-propre à l'entraîner dans cet uſage vicieux ; & il ne ſeroit que trop aiſé d'en citer pluſieurs exemples, leur grand nombre nous diſpenſe d'en rapporter ici. (*M. Sulzer.*)

ÉPITOME, ſ. m. *Belles-Lettres.* Abrégé ou réduction des principales matières d'un grand ouvrage, reſſerré dans un beaucoup moindre volume.

On reproche ſouvent aux auteurs d'*Épitome*, que leur travail occaſionne la perte des originaux. Ainſi, on attribue à l'*Épitome* de Juſtin, la perte de l'Hiſtoire univerſelle de Trogue-Pompée ; & à l'Abrégé de Florus, celle d'une grande partie des Décades de Tite-Live. Voyez les raiſons ſur leſquelles eſt fondé ce reproche, au mot ABRÉGÉ. (*L'abbé Mallet.*)

ÉPITRE, ſ. f. *Belles-Lettres.* Ce mot vient du grec ἐπὶ, *ſur*, & du verbe στελλω, *j'envoie.*

Ce terme n'eſt preſque plus en uſage que pour les Lettres écrites en vers, & pour les dédicaces des livres.

Quand on parle des Lettres écrites par des auteurs modernes, ou dans les langues vivantes, & ſurtout en proſe, on ne ſe ſert point du mot *Épitre :* ainſi, l'on dit, *Les Lettres du cardinal d'Oſſat*, *de Balzac*, *de Voiture*, *de madame de Sévigné*, & non pas les *Épitres* du cardinal d'Oſſat, de Balzac, *&c.*

Au contraire, on ſe ſert du mot *Épitre*, en parlant des Lettres écrites par des anciens, ou dans une langue ancienne : ainſi, l'on dit, *Les Épitres de Cicéron*, *de Séneque*, &c. Il eſt pourtant vrai que les modernes ſe ſont ſervis du terme de *Lettres*, en parlant de celles de Cicéron & de Pline.

Le mot *Épitre* paroît encore plus particulièrement reſtraint aux écrits de ce genre, en matière de religion : ainſi, l'on dit, *Les Épitres de S. Paul*, *de S. Pierre*, *de S. Jean*, & non *les Lettres* de S. Paul, *&c.* (*L'abbé Mallet.*)

* On attache aujourdhui à l'*Épitre* l'idée de la réflexion & du travail, & on ne lui permet point les négligences de la Lettre. Le ſtyle de la Lettre eſt libre, ſimple, familier. L'*Épitre* n'a point de ſtyle déterminé, elle prend le ton de ſon ſujet, & s'élève ou s'abaiſſe ſuivant le caractère des perſonnes. L'*Épitre* de Boileau à ſon jardinier, exigeoit le ſtyle le plus naturel ; ainſi, ces vers y ſont déplacés, ſuppoſé même qu'ils ne fuſſent pas mauvais partout :

> Sans ceſſe pourſuivant ces fugitives fées,
> On voit ſous les lauriers haleter les Orphées.

Boileau avoit oublié en les compoſant, qu'Antoine devoit les entendre.

L'*Épitre* au roi ſur le paſſage du Rhin, exigeoit le ſtyle le plus héroïque : ainſi, l'image groteſque du fleuve *eſſuyant ſa barbe*, y choque la décence. Virgile a dit d'un genre de Poéſie encore moins noble, *Sylvæ ſint conſule dignæ.*

Si dans un ouvrage adreſſé à une perſonne illuſtre on doit annoblir les petites choſes, à plus forte raiſon n'y doit-on pas avilir les grandes ; & c'eſt ce que fait à tout moment dans les *Épitres* de Boileau, le mélange de Cotin avec Louis-le-Grand, du *ſucre* & de la *canelle* avec la gloire de ce monarque. Un bon mot eſt placé dans une *Épitre* familière ; dans une *Épitre* ſérieuſe & noble, il eſt du plus mauvais goût.

Boileau n'étoit pas de cet avis : il lui en couta de retrancher la fable de l'huître, qu'il avoit miſe à la fin de ſa première *Epitre* au roi, *pour délaſſer*, diſoit-il, *des lecteurs qu'un ſublime trop ſérieux peut enfin fatiguer.* Il ne fallut pas moins que le grand Condé pour vaincre la répugnance du poète à ſacrifier ce morceau. Il a dit dans ſon *Art poétique :*

> Heureux qui, dans ſes vers, ſait, d'une voix légère,
> Paſſer du grave au doux, du plaiſant au ſévère !

Le paſſage *du grave au doux* eſt toujours placé ; celui *du plaiſant au ſévère* eſt permis & preſque toujours convenable : mais cela n'eſt pas réciproque ; & pour un ouvrage ſérieux, il ne me ſemble pas vrai de dire :

> On peut être à la fois & pompeux & plaiſant.

En général, les défauts dominants des *Épitres* de Boileau ſont la ſéchereſſe & la ſtérilité, des plaiſanteries paraſites, des idées ſuperficielles, des vûes courtes, & de petits deſſeins. On lui a appliqué ce vers :

> Dans ſon génie étroit il eſt toujours captif.

Son mérite eſt dans le choix heureux des termes & des tours. Il ſe piquoit ſurtout de rendre avec grâce & avec nobleſſe des idées communes, qui n'avoient point encore été rendues en Poéſie. Une des choſes, par exemple, qui le flattoient le plus, comme il l'avoue lui-même, étoit d'avoir exprimé poétiquement ſa perruque.

Au contraire, la bassesse & la bigarrure du style défigurent la plupart des *Épitres* de Rousseau. Autant il s'est élevé au dessus de Boileau par ses Odes, autant il s'est mis au dessous de lui par ses *Épitres*.

Dans l'*Epitre* philosophique, la partie dominante doit être la justesse & la profondeur du raisonnement. C'est un préjugé dangereux pour les poètes & injurieux pour la Poésie, de croire qu'elle n'exige ni une vérité rigoureuse, ni une progression méthodique dans les idées. Nous ferons voir ailleurs que les écarts même de l'enthousiasme ne sont que la marche régulière de la raison. *Voyez* ODE & ENTHOUSIASME.

Il est encore plus incontestable, que dans l'*Épitre* philosophique on doit pouvoir presser les idées sans y trouver le vide, & les creuser sans arriver au faux. Que seroit-ce en effet qu'un ouvrage raisonné, où l'on ne feroit qu'effleurer l'apparence superficielle des choses? Un sophisme revêtu d'une expression brillante, n'est qu'une figure bien peinte & mal dessinée. Prétendre que la Poésie n'ait pas besoin de l'exactitude philosophique, c'est donc vouloir que la Peinture puisse se passer de la correction du dessein. Or qu'on mette à l'épreuve de l'application de ce principe, & les *Épitres* de Boileau, & celles de Rousseau, & celles de Pope lui-même. Boileau, dans son *Épitre* à M. Arnaud, attribue tous les maux de l'humanité *à la honte du bien*. La mauvaise honte, ou plus tôt la foiblesse en général, produit de grands maux:

Tyran qui cède au crime & détruit les vertus.

Henriade.

Voilà le vrai. Mais quand on ajoûte, pour le prouver, qu'*Adam*, par exemple, *n'a été malheureux que pour n'avoir osé soupçonner sa femme*; voilà de la déclamation. Le désir de la louange & la crainte du blâme produisent tour à tour des hommes timides ou courageux dans le bien, foibles ou audacieux dans le mal; les grands crimes & les grandes vertus émanent souvent de la même source: *Quand? Et comment? Et pourquoi?* voilà ce qui seroit de la Philosophie.

Dans l'*Épitre* à M. de Seignelai, la plus estimée de celles de Boileau, pour démasquer la flatterie, le poète la suppose stupide & grossière, absurde & choquante au point de louer un Général d'armée sur sa défaite, & un ministre d'État sur ses exploits militaires; est-ce là présenter le miroir aux flatteurs? Il ajoûte que rien n'est beau que le vrai; mais confondant l'homme qui se corrige avec l'homme qui se déguise, il conclut qu'il faut suivre la nature.

C'est elle seule en tout qu'on admire & qu'on aime.
Un esprit né chagrin, plaît par son chagrin même.

Sur ce principe vague, un homme né grossier plaira donc par sa grossièreté? un impudent, par son impudence? *&c.*

Qu'auroit fait un poète philosophe? qu'auroit fait, par exemple, l'auteur des Discours *sur l'égalité des conditions*, *& sur la modération dans les désirs*? Il auroit pris le naturel inculte & brute, comme il l'est toujours; il l'auroit comparé à l'arbre qu'il faut tailler, émonder, diriger, cultiver enfin, pour le rendre plus beau, plus fécond, & plus utile. Il eût dit à l'homme: » Ne veuillez » jamais paroître ce que vous n'êtes pas, mais » tâchez de devenir ce que vous voulez paroître: » quel que soit votre caractère, il est voisin d'un » certain nombre de bonnes & de mauvaises quali- » tés; si la nature a pu vous incliner aux mauvaises, » ce qui est du moins très-douteux, ne vous décou- » ragez point, & opposez à ce penchant la conten- » tion de l'habitude. Socrate n'étoit pas né sage, » & son naturel, en se *redressant*, ne s'étoit pas » *estropié* ».

On n'a besoin que d'un peu de Philosophie, pour n'en trouver aucune dans les *Épitres* de Rousseau. Dans celle à Clément Marot, il avoit à déveloper & à prouver ce principe des Stoïciens, que l'*erreur est la source de tous les vices*, c'est à dire, qu'*on n'est méchant que par un intérêt mal entendu*. Que fait le poète? Il établit qu'*un vaurien* est toujours *un sot sous le masque*; & au lieu de citer au tribunal de la raison un Aristophane, un Catilina, un Narcisse, qu'il auroit eu bien de la peine à faire passer pour d'honnêtes gens ou pour des sots; il prend un fat, mauvais plaisant, dont l'exemple ne conclut rien, & il dit de ce fat, plus sot encore:

A sa vertu je n'ai plus grande foi
Qu'à son esprit. Pourquoi cela? Pourquoi?
Qu'est-cè qu'esprit? Raison assaisonnée,
. . . .
Qui dit esprit, dit sel de la raison:
. . . .
De tous les deux se forme esprit parfait,
De l'un sans l'autre un monstre contrefait.
Or quel vrai bien d'un monstre peut-il naître?
Sans la raison puis-je vertu connoître?
Et sans le sel dont il faut l'apprêter,
Puis-je vertu faire aux autres goûter?

Passons sur le style; quelle Logique! *La raison sans sel fait un monstre*, *incapable de tout bien*: pourquoi? parce qu'elle est *fade nourriture*, *qu'elle n'assaisonne pas la vertu*, *& ne la fait pas goûter aux autres*. D'où il conclut qu'un homme qui n'a que de la raison, & qu'il appelle *un sot*, ne sauroit être vertueux. Molière, le plus philosophe de tous les poètes, a fait un honnête homme d'Orgon, quoiqu'il en ait fait un sot, & n'a pas fait un sot de Tartuffe, quoiqu'il en ait fait un méchant homme.

(¶ Rousseau, dans l'*Épitre* dont je viens de parler, débute ainsi:

Ami Marot, l'honneur de mon pulpitre,
Mon premier Maître, acceptez cette *Epitre*.

Rousseau avoit pris en effet de Marot son vieux langage, ce qui étoit facile; & dans l'Épigramme, sa tournure & sa vivacité piquante, ce qui n'étoit pas si aisé. Mais dans l'*Épitre*, rien n'est plus éloigné du naturel & de la naïveté de Marot, que le style pénible & contraint de Rousseau. C'est la Fontaine qui avoit pris de Marot sa grâce négligée & sa facilité naïve; c'est lui, qui, dans un tas de mauvaises Poésies qui forment le recueil des œuvres de ce vieux poète, avoit saisi avec un goût exquis, ou si l'on veut, avec un instinct merveilleux, quelques traits d'un naturel aimable & digne de servir de modèle; c'est lui enfin, qui, en imitant Marot lorsqu'il est bon, a su presque toujours être meilleur que lui. Mais que dans les *Épitres* de Rousseau on cherche quelques traces de la facilité, de la bonne plaisanterie, de la simplicité qui caractérisent Marot; on n'y trouvera rien d'approchant, & l'on en va juger par quelques morceaux du vieux poète.

Marot avoit été volé par son valet. Dans cet accident, il implore les bontés du roi François I, & il lui dit,

Comment vint la besogne.
J'avois un jour un valet de Gasgogne,
Gourmand, ivrogne, & assûré menteur,
Pipeur, larron, jureur, blasphémateur,
Sentant la hart de cent pas à la ronde;
Au demeurant le meilleur fils du monde,
Prisé, loué, fort estimé des filles
Dans certains lieux, & beau joueur de quilles.
Ce vénérable Hillot fut averti
De quelque argent que m'aviez départi,
Et que ma bourse avoit grosse apostume.
Si se leva plus tôt que de coutume;
Et me va prendre en tapinois icelle,
Puis la vous met très-bien sous son esselle;
Argent & tout (cela se doit entendre)
Et ne crois point que ce fut pour la rendre:
Car oncq depuis n'en ai ouï parler.
Bref le villain ne s'en voulut aller
Pour si petit....
Finalement de ma chambre il s'en va
Droit à l'étable, où deux chevaux trouva;
Laisse le pire, & sur le meilleur monte,
Pique & s'en va. Pour abréger le conte,
Soyez certain qu'au partir du dit lieu
N'oublia rien, fors de me dire adieu.

Dans ce récit on croit entendre la Fontaine. On reconnoît aussi une ame analogue à la sienne, dans cette *Épitre* au Roi pour le poète Papillon. (Il faut y passer le jeu de mots, que la Fontaine ne se fût pas permis):

Me pourmenant dedans le parc des muses,
(Prince, sans qui elles seroient confuses,
Je rencontrai sur un pré abatu
Ton *Papillon*, sans force ne vertu:
Je l'ai trouvé encore avec ses ailes,
Mais sans voler, comme s'il fût sans elles.
. . . .
Lors de la couche où il étoit gisant,
Je m'approchai, en ami, lui disant
Ce que j'ai pu, pour lui donner courage
De brièvement échaper cet orage,
Et lui offrant tout ce que Dieu a mis
En mon pouvoir pour aider mes amis,
Dont il est un, tant pour l'amour du style
Et du savoir de sa muse gentile,
Que pour autant qu'en sa pleine santé
A ta louange il a toujours chanté.
M'ayant ouï, un bien peu séjourna:
Puis l'œil terni, triste, vers moi tourna:
Sa sèche main dedans la mienne a mise;
Et, d'une voix fort débile & soumise,
M'a répondu: Cher Ami éprouvé,
Le plus grand mal qu'en mes maux j'ai trouvé;
C'est un désir qui sans fin m'importune
D'écrire au roi ma fâcheuse infortune.
. . . .
Ami très-cher, ce lui réponds-je alors,
De quoi te plains? jette ce soin dehors;
Car sans ta peine aviendra ton désir,
Si oncques muse à l'autre fit plaisir.
Certes la tienne est du roi écoutée;
Mais de lui n'est la nôtre rebutée....
. . . .
Ces mots finis, plus de cent & cent fois
Me mercia. Lors de là je m'en vois
Au mont Parnasse écrire cette lettre,
Pour témoignage à ta bonté transmettre;
Que Papillon tenoit en main la plume,
Et de tes faits faisoit un beau volume,
Quand maladie extrême lui a fait
Son œuvre empris demeurer imparfait.
. . . .
Si Théséus (ainsi comme on l'a dit)
Pour Pititée aux enfers descendit,
Pourquoi ne puis-je au Parnasse monter
Pour d'un ami le malheur te conter?
Et si Pluton, contre l'inimitié
Qu'il leur portoit, loua leur amitié,
Dois-je penser que ton cœur tant humain
Trouve mauvais si je prête la main
A un ami, vu même que nous sommes,
Et lui & moi, du nombre de tes hommes?
Je crois plus tôt qu'à l'un gré tu sauras,
Et que pitié de l'autre tu auras.)

Pope, dans les *Épitres* qui composent son Essai sur l'homme, a fait voir combien la Poésie pouvoit s'élever sur les ailes de la Philosophie. C'est dommage que ce poète n'ait pas autant de méthode que de profondeur. Mais il avoit pris un systême; il falloit le soutenir. Ce systême lui offroit des difficultés épouvantables; il falloit ou les vaincre, ou les

éviter : le dernier parti étoit le plus sûr & le plus commode ; auſſi, pour répondre aux plaintes de l'homme ſur les malheurs de ſon état, lui donne-t-il le plus ſouvent des images pour des preuves, & des injures pour des raiſons. (*M. Marmontel.*)

Épitre dédicatoire. Il faut croire que l'eſtime & l'amitié ont inventé l'*Épitre dédicatoire* ; mais la baſſeſſe & l'intérêt en ont bien avili l'uſage. Les exemples de cet indigne abus ſont trop honteux à la Littérature pour en rappeler aucun ; mais nous croyons devoir donner aux auteurs un avis qui peut leur être utile, c'eſt que tous les petits détours de la flatterie ſont connus. Les marques de bonté qu'on ſe flatte d'avoir reçues, & que le Mécène ne ſe ſouvient pas d'avoir données ; l'accueil favorable qu'il a fait ſans s'en appercevoir ; la reconnoiſſance dont on eſt ſi pénétré, & dont il devroit être ſi ſurpris ; la part qu'on veut qu'il ait à un ouvrage dont la lecture l'a endormi ; ſes aïeux dont on lui fait l'hiſtoire ſouvent chimérique ; ſes belles actions & ſes ſublimes vertus qu'on paſſe ſous ſilence pour de bonnes raiſons ; ſa généroſité qu'on loue d'avance, &c. toutes ces formules ſont uſées, & l'orgueil, qui eſt ſi peu délicat, en eſt lui-même dégoûté. *Monſeigneur*, écrit M. de Voltaire à l'électeur Palatin, *Le ſtyle des dédicaces, les vertus du protecteur, & le mauvais livre du protégé, ont ſouvent ennuyé le Public.*

Il ne reſte plus qu'une façon honnête de dédier un livre : c'eſt de fonder ſur des faits la reconnoiſſance, l'eſtime, ou le reſpect qui doivent juſtifier aux yeux du Public l'hommage qu'on rend au mérite. (*M. Marmontel.*)

ÉPITRITE, ſ. m. *Belles-Lettres.* C'eſt un pied compoſé de quatre ſyllabes, trois longues & une brève. *Voyez* Pied.

Les grammairiens comptent quatre ſortes d'*Épitrites* : le premier eſt compoſé d'un ïambe & d'un ſpondée, comme *sălūtāntēs* ; le ſecond, d'un trochée & d'un ſpondée, comme *cōncĭtātī* ; le troiſième, d'un ſpondée & d'un ïambe, comme *cōmmūnĭcāns* ; & le quatrième d'un ſpondée & d'un trochée, comme *īncāntārĕ*. (*L'abbé Mallet.*)

(N.) ÉPITROPE, ſ. f. Figure de penſée par fiction, voiſine mais différente de la Conceſſion, qui ſemble accorder, à celui contre qui l'on parle, des choſes exceſſives & illicites, mais dans la vûe de l'en détourner plus efficacement ; ſoit en le touchant par l'indignation & le dédain que l'on montre par là, ſoit en lui peignant mieux l'horreur de l'excès auquel on l'abandonne. Comme cette figure, priſe à la lettre, pourroit paſſer pour une baſſeſſe indigne ou pour une abſurdité ; il eſt aſſez ordinaire d'en aſſûrer le véritable effet par l'Épanorthoſe (*Voyez* Épanorthose), qui ramène à ſon vrai but ce que le zèle ou l'indignation ſembloit avoir ſuggéré d'exceſſif.

M. Maſſillon va nous fournir un exemple très-beau de l'*Epitrope*, ſuivie d'une *Épanorthoſe* qui explique nettement l'intention du langage qu'elle redreſſe. (*Sermon ſur le Salut*, Part. II. Carême, *Tom.* IV. Mardi de la Paſſion.)

(Épitrope.) *Si vous êtes réſolus de périr, eh ! pourquoi voulez-vous donc encore garder certaines meſures avec la Religion ? Pourquoi cherchez-vous toujours à mettre quelques raiſons ſpécieuſes de votre côté, à réconcilier vos mœurs avec l'Évangile, & à ſauver encore, pour ainſi dire, les apparences avec Jéſus-Chriſt ? Pourquoi n'êtes-vous pécheur qu'à demi, & laiſſez-vous encore, à vos paſſions les plus groſſières, le frein inutile de la loi ? Secouez donc ce reſte de joug qui vous gêne, & qui, en diminuant vos plaiſirs, ne diminuera pas vos paſſions. Pourquoi donc vous perdez-vous avec tant de peine ? Au lieu de ce confeſſeur indulgent qui vous danne ; mettez-vous au large, n'en ayez point du tout : au lieu de ces ſcrupules, qui ne vous permettent que des gains douteux & vous interdiſent encore certains profits bas & manifeſtement iniques, qui vous mettent néanmoins au nombre des raviſſeurs qui ne poſſèderont pas le royaume du ciel ; franchiſſez le pas & ne mettez pas d'autres bornes à votre injuſtice que celles de votre cupidité : au lieu de ces familiarités ſuſpectes, où votre ame eſt toujours bleſſée ; ôtez à la paſſion la barrière importune & inutile de ce que le crime a de plus groſſier : au lieu de ces mœurs molles & mondaines, qui auſſi bien vous danneront ; ne refuſez rien à vos paſſions, & vivez, comme les animaux, au gré de tous vos déſirs. Oui, Pécheurs, périſſez avec tous les fruits de l'iniquité, puiſqu'auſſi bien vous en moiſſonnerez les larmes & les peines éternelles.* (Épanorthose.) *Mais non, mon cher Auditeur, nous ne vous donnons ces conſeils de déſeſpoir, que pour vous en inſpirer de l'horreur : c'eſt un tendre artifice de zèle, qui ne fait ſemblant de vous exhorter à votre perte, qu'afin que vous n'y conſentiez pas vous-même. Hélas ! ſuivez plus tôt ces reſtes de lumière qui vous montrent encore de loin la vérité.*

Ariſtée, dans Virgile (*Georg.* IV. 321-332.), après la mort de ſes abeilles, adreſſe ce diſcours à Cyrène ſa mère, & le termine par une *Épitrope* :

Mater, Cyrene, Mater, quæ gurgitis hujus
Ima tenes ; quid me præclarâ ſtirpe deorum
(Si modo quem perhibes pater eſt thymbræus Apollo)
Inviſum fatis genuiſti ? aut quo tibi noſtri
Pulſus amor ? quid me cœlum ſperare jubebas ?
En etiam hunc ipſum vitæ mortalis honorem,
Quem mihi vix frugum & pecudum cuſtodia ſolers
Omnia tentanti extuderat, te matre, relinquo.

Épitrope. *Quin age, & ipſa manu felices erue ſylvas ;*
Fer ſtabulis inimicum ignem, atque interfice meſſes ;
Ure ſata, & validam in vites molire bipennem,
Tanta meæ ſi te ceperunt tædia laudis.

Je ne peux donner ici de ces vers une traduction plus agréable & plus intéressante que celle de M. l'abbé Delille :

O Cyrène ! ô ma Mère !
Si je puis me vanter qu'Apollon est mon père,
Hélas ! du sang des dieux n'as-tu formé ton fils
Que pour l'abandonner aux destins ennemis ?
Ma Mère, qu'as-tu fait de cet amour si tendre ?
Où sont donc ces honneurs où je devois prétendre ?
Hélas ! parmi les dieux j'espérois des autels,
Et je languis sans gloire au milieu des mortels.
Ce prix de tant de soin qui charmoit ma misère,
Mes essaims ne sont plus, & vous êtes ma mère !
Épitrope. Achevez, de vos mains ravagez ces coteaux,
Embrâsez mes moissons, immolez mes troupeaux,
Dans ces jeunes forêts allez porter la flame,
Puisque l'honneur d'un fils ne touche point votre ame.

Avant de finir, je dois remarquer que le célèbre Sonnet de Desbarreaux renferme dans les douze premiers vers une très-belle *Épitrope ;* & que les deux derniers vers sont l'Épanorthose.

Ε'πιτροπὴ, Permission ; du verbe ἐπιτρέπω, je permets : RR. ἐπὶ, *super*, & τρέπω, *muto*. Quelques rhéteurs françois donnent en effet à cette figure le nom de *Permission :* mais il me semble qu'on doit préférer celui d'*Épitrope*, qui n'a parmi nous aucune autre destination, & qui est d'ailleurs adopté par plusieurs autres rhéteurs ; au lieu que le nom de *Permission* a déja sa signification propre, qui, à beaucoup près, n'est pas la même que celle du mot *Épitrope*.

On ne doit pas non plus confondre l'*Épitrope* avec la *Concession :* (*Voyez* CONCESSION.) Celle-ci est une figure de pensée par raisonnement, & celle-là n'est que par fiction : la Concession est réelle, au lieu que l'*Épitrope* n'est, comme le dit Vossius, qu'une Concession simulée ou ironique. (*M.* BEAUZÉE.)

ÉPODE, s. f. *Poésie anc.* Espèce de Poésie des grecs & des latins. Mais dèvelopons l'ambiguité du mot *Épode*, dont les diverses significations ont causé des débats entre les littérateurs.

1°. On appeloit *Épode* chez les grecs un assemblage de vers lyriques, ou la dernière stance qui, dans les odes, se chantoit immédiatement après deux autres stances nommées *Strophe* & *Antistrophe*. Ces trois sortes de stances se répétoient ordinairement plusieurs fois suivant ce même ordre, dans le cours d'une seule ode, & le nombre de ces répétitions remplissoit l'étendue de ce poème. La Strophe & l'Antistrophe contenoient toujours autant de vers l'une que l'autre, & pouvoient par conséquent se chanter sur le même air. L'*Épode*, tantôt plus longue, tantôt plus courte, leur étoit rarement égale ; elle dèvoit donc, pour l'ordinaire, se chanter sur un air différent : elle terminoit le chant de ce que les grecs nommoient *Période*, & de ce que nous pourrions appeler *un couplet de trois stances*, & elle en faisoit comme la clôture ; c'est aussi de cette circonstance que lui venoit son nom, dérivé du verbe ἐπάδειν, *chanter par dessus*, *chanter à la fin*. Après avoir chanté le premier couplet de l'ode composé de ces trois stances, on chantoit le second, puis le troisième, & ainsi des autres. Presque toutes les odes de Pindare fournissent des preuves de ce que l'on vient d'avancer.

2°. On donnoit le nom d'*Épode* à un petit poème lyrique composé de plusieurs distiques, dont les premiers vers étoient autant d'iambes-trimètres, ou de six pieds, & les derniers étoient plus courts, & seulement des iambes-dimètres ou de quatre-pieds. De ce genre étoient les *Épodes* d'Archiloque, c'est à dire, ces pièces dans lesquelles ce poète satyrique déchiroit impitoyablement Lycambe, Néobulé sa fille, & plusieurs de ses parents distingués par leur naissance ou par leurs emplois.

S'il en faut croire Victorinus le grammairien, c'étoit proprement le petit vers qui s'appelloit *Épode*, parce qu'il terminoit le sens du distique, de même que l'*Épode* des odes en finissoit le chant. Ce grammairien ajoûte que chaque vers trimètre ne doit point se faire entendre sans être suivi du petit vers dimètre, qui en fait comme la clôture & le complément.

3°. Le grammairien-poète Terentianus attribue le nom d'*Epode* à un demi-vers élégiaque, & Victorinus lui-même va jusqu'à prodiguer cette dénomination au petit vers adonien mis après trois vers saphiques, & de plus à un petit poème composé de plusieurs vers adoniens rangés de suite.

4°. Enfin on a étendu la signification du mot *Épode*, jusqu'à désigner par là tout petit vers mis à la suite d'un ou de plusieurs grands : en ce sens le pentamètre est le vers *Épode* après l'hexamètre qui est le proodique.

Si l'on demandoit à présent ce que signifient ces mots, *liber Epodon*, que porte le livre V. des odes d'Horace, je répondrois que ce livre a pris ce nom de l'inégalité des vers, rangés de manière que chaque grand vers est suivi d'un petit, qui en est le complément ou la clausule. Quand donc le livre V. des odes d'Horace est intitulé *liber Epodon*, *livre des Épodes*, c'est à dire *liber versuum Epodon*, livre des vers *Épodes*, livre où chaque grand vers de l'ode est suivi d'un petit vers qui termine le sens ; & cependant les huit dernières odes de ce livre ne sont point du caractère *épodique* des dix premières. (*M.* DE JAUCOURT.)

ÉPOPÉE, s. f. *Belles-Lettres*. C'est l'imitation, en récit, d'une action intéressante & mémorable. Ainsi, l'*Épopée* diffère de l'Histoire, qui raconte sans imiter ; du Poème dramatique, qui peint en action ; du Poème didactique, qui est un tissu de préceptes ; des fastes en vers, de l'Apologue, du Poème pastoral, en un mot de tout ce qui manque d'unité, d'intérêt, ou de noblesse.

Nous ne traitons point ici de l'origine & des progrès

progrès de ce genre de Poésie : la partie historique en a été dévelopée par l'auteur de la Henriade, dans un Essai qui n'est susceptible ni d'extrait ni de critique. Nous ne réveillerons point la fameuse dispute sur Homère : les ouvrages que cette dispute a produits sont dans les mains de tout le monde. Ceux qui admirent une érudition pédantesque, peuvent lire les préfaces & les remarques de madame Dacier, & son Essai sur les causes de la décadence du goût. Ceux qui se laissent persuader par un brillant enthousiasme & par une ingénieuse déclamation, goûteront la Préface poétique de l'Homère anglois de Pope. Ceux qui veulent peser le génie lui-même dans la balance de la Philosophie & de la nature, consulteront les Réflexions sur la critique par la Motte, & la Dissertation sur l'Iliade par l'abbé Terrasson.

Pour nous, sans disputer à Homère le titre de génie par excellence, de père de la Poésie & des dieux ; sans examiner s'il ne doit ses idées qu'à lui-même, ou s'il a pu les puiser dans les poètes nombreux qui l'ont précédé, comme Virgile a pris de Pisandre & d'Appollonius l'aventure de Sinon, le sac de Troie, & les amours de Didon & d'Énée; enfin sans nous attacher à des personnalités inutiles, même à l'égard des vivants, & à plus forte raison à l'égard des morts, nous attribuerons, si l'on veut, tous les défauts d'Homère à son siècle, & toutes ses beautés à lui seul. Mais après cette distinction, nous croyons pouvoir partir de ce principe, qu'il n'est pas plus raisonnable de donner pour modèle en Poésie le plus ancien Poème connu, qu'il le seroit de donner pour modèle en Horlogerie la première machine à rouage & à ressort, quelque mérite qu'on doive attribuer aux inventeurs de l'un & de l'autre. D'après ce principe, nous nous proposons de rechercher dans la nature même de l'*Épopée*, ce que les règles qu'on lui a prescrites ont d'essenciel ou d'arbitraire. Les unes regardent le choix du sujet; les autres, la composition.

Du choix du sujet. Le P. le Bossu veut que le sujet du Poème épique soit une vérité morale, présentée sous le voile de l'allégorie; ensorte qu'on n'invente la fable qu'après avoir choisi la moralité, & qu'on ne choisisse les personnages qu'après avoir inventé la fable. Cette idée creuse, présentée comme une règle générale, ne mérite pas même d'être combattue.

L'abbé Terrasson veut que sans avoir égard à la moralité, on prenne pour sujet de l'*Épopée* l'exécution d'un grand dessein ; & en conséquence il condamne le sujet de l'Iliade, qu'il appelle une *inaction.* Mais la colère d'Achille ne produit-elle pas son effet, & l'effet le plus terrible, par l'inaction même de ce héros? Ce n'est pas la première fois qu'on a confondu, en Poésie, l'action avec le mouvement. *Voyez* Action.

Il n'y a point de règle exclusive sur le choix du sujet. Un voyage, une conquête, une guerre civile, un devoir, un projet, une passion, rien de tout cela ne se ressemble, & tous ces sujets ont produit de beaux Poèmes : pourquoi ? parce qu'ils donnent lieu à un problème intéressant, & qu'ils réunissent les deux grands points qu'exige Horace, l'agrément & l'utilité.

L'action d'un poème est *une*, lorsque du commencement à la fin, de l'entreprise à l'évènement, c'est toujours la même cause qui tend au même effet. La colère d'Achille fatale aux grecs, Ithaque délivrée par le retour d'Ulysse, l'établissement des troyens dans l'Ausonie, la liberté romaine défendue par Pompée & succombant avec lui, toutes ces actions ont le caractère d'unité qui convient à l'*Épopée ;* & si les poètes l'ont altéré dans la composition, c'est le vice de l'art, non du sujet.

Ces exemples ont fait regarder l'unité d'action comme une règle invariable ; cependant on a pris quelquefois pour sujet d'un poème épique tout le cours de la vie d'un homme, comme dans l'Achilléide, l'Héracléide, la Théséide, *&c.* La Motte prétend même que l'unité de personnage suffit à l'*Épopée*, par la raison, dit-il, qu'elle suffit à l'intérêt; mais c'est ce qui reste à examiner. *Voyez* Intérêt.

Quoi qu'il en soit, l'unité de l'action n'en détermine ni la durée ni l'étendue. Ceux qui ont voulu lui prescrire un temps, n'ont pas fait attention qu'on peut franchir des années en un seul vers, & que les évènements de quelques jours peuvent remplir un long Poème. Quant au nombre des incidents, on peut les multiplier sans crainte : ils formeront un tout régulier, pourvu qu'ils naissent les uns des autres, & qu'ils s'enchaînent mutuellement. Ainsi, quoiqu'Homère, pour éviter la confusion, n'ait pris pour sujet de l'Iliade que l'incident de la colère d'Achille; l'enlèvement d'Hèlène, vengé par la ruine de Troie, n'en seroit pas moins une action unique, & telle que l'admet l'*Épopée* dans sa plus grande simplicité.

Une action vaste a l'avantage de la fécondité, d'où résulte celui du choix : elle laisse à l'homme de goût & de génie la liberté de reculer dans l'enfoncement du tableau ce qui n'a rien d'intéressant, & de présenter sur les premiers plans les objets capables d'émouvoir l'ame. Si Homère avoit embrassé dans l'Iliade l'enlèvement d'Hélène vengé par la ruine de Troie, il n'auroit eu ni le loisir ni la pensée de décrire des tapis, des casques, des boucliers, *&c.* Achille dans la cour de Déidamie, Philoctète à Lemnos, & tant d'autres incidents pleins de noblesse & d'intérêt, parties essencielles de son action, l'auroient suffisamment remplie ; peut-être même n'auroit-il pas trouvé place pour les querelles de ses dieux, & il y auroit perdu peu de chose.

Le Poème épique n'est pas borné comme la Tragedie aux unités de lieu & de temps : il a sur elle le même avantage que la Poésie sur la Peinture. La Tragédie n'est qu'un tableau ; l'*Épopée* est une suite de tableaux qui peuvent se multiplier sans

ſe confondre. Ariſtote veut avec raiſon que la mémoire les embraſſe : ce n'eſt pas mettre le génie à l'étroit, que de lui permettre de s'étendre auſſi loin que la mémoire.

Soit que l'*Épopée* ſe renferme dans une ſeule action comme la Tragédie, ſoit qu'elle embraſſe une ſuite d'actions comme nos romans, elle exige une concluſion qui ne laiſſe rien à deſirer: mais le poète dans cette partie a deux excès à éviter, ſavoir, de trop étendre, ou de ne pas aſſez dèveloper le dénouement. *Voyez* Dénouement, Achèvement.

L'action de l'*Épopée* doit être mémorable & intéreſſante, c'eſt à dire, digne d'être préſentée aux hommes comme un objet d'admiration, de terreur, ou de pitié : ceci demande quelque détail.

Un poète qui choiſit pour ſujet une action dont l'importance n'eſt fondée que ſur des opinions particulières à certains peuples, ſe condamne, par ſon choix, à n'intéreſſer que ces peuples, & à voir tomber avec leurs opinions toute la grandeur de ſon ſujet. Celui de l'Énéide, tel que Virgile pouvoit le préſenter, étoit beau pour tous les hommes; mais dans le point de vûe ſous lequel le poète l'a enviſagé, il n'a plus, ce me ſemble, cette beauté univerſelle : auſſi le ſujet de l'Odyſſée comme l'a conçu Homère (abſtraction faite des détails), eſt-il bien ſupérieur à celui de l'Énéide. Les devoirs de roi, de père & d'époux appellent Ulyſſe à Ithaque; la ſuperſtition ſeule appelle Énée en Italie. Qu'un héros, échapé à la ruine de ſa patrie avec un petit nombre de ſes concitoyens, ſurmonte tous les obſtacles, pour aller donner une patrie nouvelle à ſes malheureux compagnons; rien de plus intéreſſant ni de plus héroïque. Mais que, par un caprice du deſtin, il lui ſoit ordonné d'aller s'établir dans tel coin de la terre, plus tôt que dans tel autre; de trahir une reine qui s'eſt livrée à lui, & qui l'a comblé de bienfaits, pour aller enlever à un jeune prince une femme qui lui eſt promiſe; voilà ce qui a pu intéreſſer les dévots de la Cour d'Auguſte, & flatter un peuple énivré de ſa fabuleuſe origine, mais ce qui ne peut nous paroître, à la réflexion, que chimérique ou révoltant. Pour juſtifier Énée, on ne ceſſe de dire qu'il étoit pieux; & c'eſt en quoi nous le trouvons puſillanime : la piété envers des dieux injuſtes ne peut être reçue que comme une fiction puérile, ou comme une vérité mépriſable; & c'eſt toujours un mauvais exemple. Ainſi, ce que l'action de l'Énéide a de grand eſt pris dans la nature, ce qu'elle a de petit eſt pris dans le préjugé.

L'action de l'*Épopée* doit donc avoir une grandeur & une importance univerſelles, c'eſt à dire, indépendantes de tout intérêt, de tout ſyſtême, de tout préjugé national, & fondées ſur les ſentiments & les lumières invariables de la nature. *Quidquid delirant reges plectuntur achivi*, eſt une leçon intéreſſante pour tous les peuples & pour tous les rois; c'eſt l'abrégé de l'Iliade. Cette leçon à donner au monde, eſt le ſeul objet qu'ait pu ſe propoſer Homère; car prétendre que l'Iliade ſoit l'éloge d'Achille, c'eſt vouloir que le paradis perdu ſoit l'éloge de ſatan. Un panégyrique peint les hommes comme ils doivent être; Homère les peint comme ils étoient. Achille & la plupart de ſes héros ſont un mélange de vices & de vertus; & l'Iliade eſt plus tôt la ſatyre que l'apologie de la Grèce.

Lucain eſt ſurtout recommandable par la hardieſſe avec laquelle il a choiſi & traité ſon ſujet, aux yeux des romains devenus eſclaves, & dans la Cour de leur tyran:

Proxima quid ſoboles, aut quid meruere nepotes
In regnum naſci? Pavidè num geſſimus arma?
Teximus an jugulos? Alieni pœna timoris
In noſtrâ cervice ſedet. . . . .

Ce génie audacieux avoit ſenti qu'il étoit naturel à tous les hommes d'aimer la liberté, de déteſter qui l'opprime, d'admirer qui la defend : il a écrit pour tous les ſiècles; & ſans l'éloge de Néron, qu'il fit dans le temps que le tigre étoit encore docile & doux, & qui eſt la tache de ſon Poème, on le croiroit d'un ami de Caton.

La grandeur & l'importance de l'action de l'*Épopée* dépendent de l'importance & de la grandeur de l'exemple qu'elle contient : exemple d'une paſſion pernicieuſe à l'humanité; ſujet de l'Iliade : exemple d'une vertu conſtante dans ſes projets, ferme dans les revers, & fidèle à elle-même; ſujet de l'Odyſſée, *&c.* Dans les exemples vertueux, les principes, les moyens, la fin, tout doit être noble & digne; la vertu n'admet rien de bas. Dans les exemples vicieux, un mélange de force & de foibleſſe, loin de dégrader le tableau, ne fait que le rendre plus naturel & plus frappant. Que d'un intérêt puiſſant naiſſent des diviſions cruelles; on a dû s'y attendre, & l'exemple eſt infructueux. Mais que l'infidélité d'une femme & l'imprudence d'un jeune inſenſé dépeuplent la Grèce & embrâſent la Phrygie; cet incendie allumé par une étincelle, inſpire une crainte ſalutaire; l'exemple inſtruit en étonnant.

Quoique la vertu heureuſe ſoit un exemple encourageant pour les hommes, il ne s'enſuit pas que la vertu infortunée ſoit un exemple dangereux : qu'on la préſente telle qu'elle eſt dans le malheur, ſa ſituation ne découragera point ceux qui l'aiment. Caton n'étoit pas heureux après la défaite de Pompée; & qui n'envieroit le ſort de Caton tel que nous le peint Sénèque, *inter ruinas publicas erectum?*

L'action de l'*Épopée* ſemble quelquefois tirer ſon importance de la qualité des perſonnages : il eſt certain que la querelle d'Agamemnon avec Achille n'auroit rien de grand ſi elle ſe paſſoit entre deux ſoldats; pourquoi? parce que les ſuites n'en ſeroient pas les mêmes. Mais qu'un plébéien comme Marius, qu'un homme privé comme Cromwel, Fernand-Cortès, *&c.* entreprenne, exécute de grandes choſes, ſoit pour le bonheur, ſoit pour le malheur de l'humanité, ſon action aura toute l'importance qu'exige la dignité de *l'Épopée.* On a dit : *Il n'eſt pas beſoin que l'action de l'*Épopée *ſoit grande en elle-*

même, pourvu que les personnages soient d'un rang élevé ; & nous disons : *Il n'est pas besoin que les personnages soient d'un rang élevé, pourvu que l'action soit grande en elle-même.*

Il semble que l'intérêt de l'*Épopée* doive être un intérêt public ; & en effet, l'action en a plus de grandeur, d'importance, & d'utilité. Cependant nous ne croyons pas que l'on puisse en faire une règle. Un fils dont le père gémiroit dans les fers, & qui tenteroit, pour le délivrer, tout ce que la nature & la vertu, la valeur & la piété peuvent entreprendre de courageux & de pénible ; ce fils, de quelque condition qu'on le suppose, seroit un héros digne de l'*Épopée*, & son action mériteroit un Voltaire ou un Fénélon. On éprouve même qu'un intérêt particulier est plus sensible qu'un intérêt public ; & la raison en est prise dans la nature (*Voyez* INTÉRÊT). Néanmoins comme le Poème épique est surtout l'école des maîtres du monde, ce sont les intérêts qu'ils ont en main qu'il doit leur apprendre à respecter. Or ces intérêts ne sont pas ceux de tel ou de tel homme, mais ceux de l'humanité en général, le plus grand & le plus digne objet du plus noble de tous les Poèmes.

Nous n'avons considéré jusqu'ici le sujet de l'*Epopée* qu'en lui-même ; mais quelle qu'en soit la beauté naturelle, ce n'est encore qu'un marbre informe que le ciseau doit animer.

De la composition. La composition de l'*Épopée* embrasse trois points principaux, le plan, les caractères, & le style. On distingue dans le plan l'exposition, le nœud, & le dénouement: dans les caractères, les passions & la Morale : dans le style, les qualités analogues à ce genre de Poésie & que nous réduirons à un très-petit nombre.

Du plan. L'Exposition a trois parties, le début, l'invocation, & l'avant-scène.

Le Début n'est que le titre du Poème plus dèvelopé, il doit être noble & simple.

L'Invocation n'est une partie essencielle de l'*Épopée*, qu'en supposant que le poète ait à révéler des secrets inconnus aux hommes. Lucain, qui ne devoit être que trop instruit des malheurs de sa patrie, au lieu d'invoquer un dieu pour l'inspirer, se transporte tout à coup au temps où s'alluma la guerre civile. Il frémit, il s'écrie :

» Citoyens, arrêtez. Quelle est votre fureur !
» L'habitant solitaire est errant dans vos villes ;
» La main du laboureur manque à vos champs stériles.

Desuntque manus poscentibus arvis.

Ce mouvement est plein de chaleur ; une invocation eût été froide à sa place.

L'Avant scène est le dèvelopement de la situation des personnages au moment où commence le Poème, & le tableau des intérêts opposés, dont la complication va former le nœud de l'intrigue.

Dans l'Avant-scène, ou le poète suit l'ordre des évènements, & la fable se nomme *simple ;* ou il laisse derrière lui une partie de l'action pour se replier sur le passé, & la fable se nomme *implexe.* Celle-ci a un grand avantage : non seulement elle anime la narration, en introduisant un personnage plus intéressé & plus intéressant que le poète, comme Henri IV, Ulysse, Énée, *&c* ; mais encore, en prenant le sujet par le centre, elle fait refluer sur l'Avant-scène l'intérêt de la situation présente des acteurs, par l'impatience où l'on est d'apprendre ce qui les y a conduits.

Toutefois, de grands évènements, des tableaux variés, des situations pathétiques, ne laissent pas de former le tissu d'un beau Poème, quoique présentés dans leur ordre naturel. Boileau traite de *maigres historiens*, les poètes *qui suivent l'ordre des temps ;* mais n'en déplaise à Boileau, l'exactitude ou les licences chronologiques sont très-indifférentes à la beauté de la Poésie ; c'est la chaleur de la narration, la force des peintures, l'intérêt de l'intrigue, le contraste des caractères, le combat des passions, la vérité & la noblesse des mœurs, qui sont l'ame de l'*Épopée ;* & qui feront du morceau d'histoire le plus exactement suivi, un Poème épique admirable.

L'intrigue a été jusqu'ici la partie la plus négligée du Poème épique, tandis que dans la Tragédie elle s'est perfectionnée de plus en plus. On a osé se détacher de Sophocle & d'Euripide ; mais on a craint d'abandonner les traces d'Homère : Virgile l'a imité, & l'on a imité Virgile.

Aristote a touché au principe le plus lumineux de l'*Épopée*, lorsqu'il a dit que ce Poème devoit être *une Tragédie en récit.* Suivons ce principe dans ses conséquences.

Dans la Tragédie, tout concourt au nœud ou au dénouement; tout devroit donc y concourir dans l'*Épopée.* Dans la Tragédie, un incident nait d'un incident ; une situation en produit une autre ; dans le Poème épique les incidents & les situations devroient donc s'enchainer de même. Dans la Tragédie, l'intérêt croît d'acte en acte, & le péril devient plus pressant ; le péril & l'intérêt devroient donc avoir les mêmes progrès dans l'*Épopée.* Enfin le pathétique est l'ame de la Tragédie; il devroit donc être l'ame de l'*Épopée*, & prendre sa source dans les divers caractères & les intérêts opposés. Qu'on examine après cela quel est le plan des Poèmes anciens. L'Iliade a deux espèces de nœuds : la division des dieux, qui est froide & choquante ; & celle des chefs, qui ne fait qu'une situation. La colère d'Achille prolonge ce tissu de périls & de combats qui forment l'action de l'Iliade ; mais cette colère, toute fatale qu'elle est, ne se manifeste que par l'absence d'Achille ; & les passions n'agissent sur nous que par leurs dèvelopements. L'amour & la douleur d'Andromaque ne produisent qu'un intérêt momentané ; presque tout le reste du Poème se passe en assauts & en batailles : tableaux qui ne frapent guère que l'imagination, & dont l'intérêt ne va presque jamais jusqu'à l'ame.

Le plan de l'Odyſſée & celui de l'Énéide ſont plus variés; mais comment les ſituations y ſont-elles amenées? un coup de vent fait un épiſode; & les aventures d'Ulyſſe & d'Énée reſſemblent auſſi peu à l'intrigue d'une Tragédie, que le voyage d'Anſon.

S'il reſtoit encore des Daciers, ils ne manqueroient pas de dire qu'on riſque tout à s'écarter de la route qu'Homère a tracée & que Virgile a ſuivie; qu'il en eſt de la Poéſie comme de la Mèdecine; & il nous citeroient Hippocrate pour prouver qu'il eſt dangereux d'innover dans l'*Épopée*. Mais pourquoi ne feroit-on pas à l'égard d'Homère & de Virgile, ce qu'on a fait à l'égard de Sophocle & d'Euripide? on a diſtingué leurs beautés de leurs défauts; on a pris l'art où ils l'ont laiſſé; on a eſſayé de faire toujours comme ils avoient fait quelquefois, & c'eſt ſurtout dans la partie de l'intrigue que Corneille & Racine ſe ſont èlevés au deſſus d'eux. Suppoſons que tout le Poème de l'Énéide fût tiſſu comme le quatrième livre; que les incidents, naiſſant les uns des autres, puſſent produire & entretenir juſqu'à la fin cette variété de ſentiments & d'images, ce mélange d'épique & de dramatique, cette alternative preſſante d'inquiétude & de ſurpriſe, de terreur & de pitié; l'Énéide ne ſeroit-elle pas ſupérieure à ce qu'elle eſt?

L'*Épopée*, pour remplir l'idée d'Ariſtote, devroit donc être une Tragédie composée d'un nombre de ſcènes indéterminé, dont les intervalles ſeroient occupés par le poète: tel eſt ce principe dans la ſpéculation, c'eſt au génie ſeul à juger s'il eſt pratiquable.

La Tragédie, dès ſon origine, a eu trois parties, la ſcène, le récit, & le chœur; & de là trois ſortes de rôles, les acteurs, les confidents, & les témoins. Dans l'*Épopée*, le premier de ces rôles eſt celui des héros, le poète eſt chargé des deux autres. *Pleurez*, dit Horace, *ſi vous voulez que je pleure*. Qu'un poète raconte ſans s'émouvoir des choſes terribles ou touchantes, on l'écoute ſans être ému, on voit qu'il récite des fables; mais qu'il tremble, qu'il gémiſſe, qu'il verſe des larmes, ce n'eſt plus un poète, c'eſt un ſpectateur attendri, dont la ſituation nous pénètre. Le chœur fait partie des mœurs de la Tragédie ancienne; les réflexions & les ſentiments du poète font partie des mœurs de l'*Épopée*:

Ille bonis faveatque, & conſilietur amicis,
Et regat iratos, & amet peccare timentes.

Horat.

Tel eſt l'emploi qu'Horace attribue au chœur, & tel eſt le rôle que fait Lucain dans tout le cours de ſon Poème. Qu'on ne dédaigne pas l'exemple de ce poète. Ceux qui n'ont lu que Boileau mépriſent Lucain; mais ceux qui liſent Lucain, font bien peu de cas du jugement que Boileau en a porté. On reproche avec raiſon à Lucain d'avoir donné dans la déclamation; mais combien il eſt éloquent lorſqu'il n'eſt pas déclamateur! combien les mouvements qu'excite en lui-même ce qu'il raconte, communiquent à ſes récits de chaleur & de véhémence!

Céſar, après s'être emparé de Rome ſans aucun obſtacle, veut piller les tréſors du temple de Saturne, & un citoyen s'y oppoſe. *L'avarice*, dit le poète, *eſt donc le ſeul ſentiment qui brave le fer & la mort?*

Les lois n'ont plus d'appui contre leur oppreſſeur;
Et le plus vil des biens, l'or, trouve un défenſeur!

Les deux armées ſont en préſence, les ſoldats de Céſar & de Pompée ſe reconnoiſſent: ils franchiſſent le foſſé qui les ſépare; ils ſe mêlent, ils s'attendriſſent, ils s'embraſſent. Le poète ſaiſit ce moment, pour reprocher à ceux de Céſar leur coupable obéiſſance:

Lâches, pourquoi gémir? pourquoi verſer des larmes?
Qui vous force à porter ces parricides armes?
Vous craignez un tyran dont vous êtes l'appui!
Soyez ſourds au ſignal qui vous rappelle à lui.
Seul avec ſes drapeaux, Céſar n'eſt plus qu'un homme:
Vous l'allez voir l'ami de Pompée & de Rome.

Céſar, au milieu d'une nuit orageuſe, frappe à la porte d'un pêcheur. Celui-ci demande: *Quel eſt ce malheureux échapé du naufrage?* Le poète ajoûte:

Il eſt ſans crainte; il ſait qu'une cabane vile
Ne peut être un appât pour la guerre civile.
Céſar frape à la porte; il n'en eſt point troublé.
Quel rempart ou quel temple à ce bruit n'eût tremblé?
Tranquille Pauvreté! *&c.*

Pompée offre aux dieux un ſacrifice; le poète s'adreſſe à Céſar:

Toi, quels dieux des forfaits & quelles Euménides
Implores-tu, Céſar, pour tant de parricides?

Sur le point de décrire la bataille de Pharſale, ſaiſi d'horreur il s'écrie:

O Rome! où ſont tes dieux? Les ſiècles enchaînés,
Par l'aveugle haſard ſont ſans doute entraînés.
S'il eſt un Jupiter, s'il porte le tonnerre,
Peut-il voir les forfaits qui vont ſouiller la terre?
A foudroyer les monts ſa main va s'occuper,
Et laiſſe à Caſſius cette tête à fraper.
Il refuſa le jour au feſtin de Thieſte,
Et répand ſur Pharſale une clarté funeſte,
Pharſale, où les romains, ardents à s'égorger,
Frères, pères, enfants, dans leur ſang vont nager!

Ces mouvements ſont rares dans l'*Énéide*. Mais avec quel plaiſir ne lit-on pas, à la mort d'Euriale & de Niſus cette réflexion du poète,

Fortunati ambo, ſi quid mea carmina poſſunt!

C'en eſt aſſez pour indiquer le mélange de dramatique & d'épique que le poète peut employer, même dans ſa narration directe; & le moyen de rappro-

cher l'*Epopée* de la Tragédie, dans la partie qui les distingue le plus.

Mais, dira-t-on, si le rôle du chœur rempli par le poète, étoit une beauté dans l'*Epopée*, pourquoi Lucain seroit-il le seul des poètes anciens qui s'y seroit livré? Pourquoi? parce qu'il est le seul que le sujet de son Poème ait intéressé vivement. Il étoit romain, il voyoit encore les traces sanglantes de la guerre civile: ce n'est ni l'art ni la réflexion qui lui a fait prendre le ton dramatique, c'est son ame, c'est la nature elle-même; & le seul moyen de l'imiter dans cette partie, c'est de se pénétrer comme lui.

La scène est la même dans la Tragédie & dans l'*Épopée*, pour le style, le dialogue, & les mœurs: ainsi pour savoir si la dispute d'Achille avec Agamemnon, l'entretien d'Ajax avec Idoménée, *&c.* sont tels qu'ils doivent être dans l'Iliade, on n'a qu'à les supposer au théâtre. *Voyez* TRAGÉDIE.

Cependant comme l'action de l'*Épopée* est moins serrée & moins rapide que celle de la Tragédie, la scène y peut avoir plus d'étendue & moins de véhémence. C'est là que seroient merveilleusement placées ces belles conférences politiques dont les tragédies de Corneille abondent: mais dans sa tranquilité même la scène épique doit être intéressante; rien d'oisif, rien de superflu. Encore est-ce peu que chaque scène ait son intérêt particulier, il faut qu'elle concoure à l'intérêt général de l'action; que ce qui la suit en dépende, & qu'elle dépende de ce qui la précède. A ces conditions on ne peut trop multiplier les morceaux dramatiques dans l'*Épopée*: ils y répandent la chaleur & la vie. Qu'on se rappelle les adieux d'Hector & d'Andromaque, l'ambassade d'Ulysse, d'Ajax, & de Phénix, Priam aux pieds d'Achille dans l'Iliade; les amours de Didon, Euriale & Nisus, les regrets d'Évandre, dans l'Énéide; Armide & Clorinde dans le Tasse; le conseil infernal, Adam & Ève dans Milton, *&c.*

Qu'est-ce qui manque à la Henriade pour être le plus beau de tous les Poèmes connus? Quelle sagesse dans la composition! quelle noblesse dans le dessein! quels contrastes! quel coloris! quelle ordonnance! quel Poème enfin que la Henriade, si le poète eût connu toutes ses forces lorsqu'il en a formé le plan; s'il y eût déployé la partie dominante de son talent & de son génie, le pathétique de Mérope & d'Alzire, l'art de l'intrigue & des situations! En général, si la plupart des Poèmes manquent d'intérêt, c'est parce qu'il y a trop de récits & trop peu de scènes.

Les Poèmes où, par la disposition de la fable, les personnages se succèdent comme les incidents, & disparoissent pour ne plus revenir; ces Poèmes, qu'on peut appeler *Épisodiques*, ne sont pas susceptibles d'intrigue: nous ne prétendons pas en condanner l'ordonnance, nous disons seulement que ce ne sont pas des Tragédies en récit. Cette définition ne convient qu'aux Poèmes dans lesquels des personnages permanents, annoncés dès l'exposition, peuvent occuper alternativement la scène, & par des combats de passions & d'intérêt, nouer & soutenir l'action. Telle étoit la forme de l'Iliade & de la Pharsale, si les poètes avoient eu l'art ou l'intention d'en profiter.

L'Iliade a été plus que suffisamment analysée par les Critiques de ces derniers temps; mais prenons la Pharsale pour exemple de la négligence du poète dans la contexture de l'intrigue. D'où vient qu'avec le plus beau sujet & le plus beau génie, Lucain n'a pas fait un beau Poème? Est-ce pour avoir observé l'ordre des temps & l'exactitude des faits? nous avons prèvenu cette critique. Est-ce pour n'avoir pas employé le merveilleux? nous verrons dans la suite combien l'entremise des dieux est peu essencielle à l'*Epopée*. Est-ce pour avoir manqué de peindre en poète, ou les personnages ou les tableaux que lui présentoit son action? les caractères de Pompée & de César, de Brutus & de Caton, de Marcie & de Cornélie, d'Affranius, de Vultéius & de Scéva, sont saisis & dessinés avec une noblesse & une vigueur dont nous connoissons peu d'exemples. Le deuil de Rome à l'approche de César (*erravit sine voce dolor*), les proscriptions de Sylla, la forêt de Marseille & le combat sur mer, l'inondation du camp de César, la réunion des deux armées, le camp de Pompée consumé par la soif, la mort de Vultéius & des siens, la tempête que César essuie, l'assaut soutenu par Scéva, les apprêts & l'action de la journée de Pharsale; tous ces tableaux, & une infinité d'autres répandus dans ce Poème, ne sont peints quelquefois qu'avec trop de force, de hardiesse & de chaleur. Les discours répondent à la beauté des peintures; & si dans l'un & l'autre genre Lucain passe quelquefois les bornes du grand & du vrai, ce n'est qu'après y avoir atteint, & pour vouloir renchérir sur lui-même: le plus souvent le dernier vers est ampoulé, & le précédent est sublime. Qu'on retranche de la Pharsale les hyperboles & les longueurs, défauts d'une imagination vive & féconde, correction qui n'exige qu'un trait de plume; il restera des beautés dignes des plus grands maîtres, & que l'auteur des Horaces, de Cinna, de la mort de Pompée, ne trouvoit pas au dessous de lui. Cependant avec tant de beautés la Pharsale n'est que l'ébauche d'un beau Poème, non seulement par le style, qui en est inculte & raboteux, non seulement par le défaut de variété dans les couleurs des tableaux, vice du sujet plus tôt que du poète, mais surtout par le manque d'ordonnance & d'ensemble dans la partie dramatique. L'entretien de Caton avec Brutus, le mariage de Caton & de Marcie, les adieux de Cornélie & de Pompée, la capitulation d'Affranius avec César, l'entrevûe de Pompée & de Cornélie après la bataille; toutes ces scènes, à quelques longueurs près, sont si intéressantes & si nobles! Pourquoi ne les avoir pas multipliées? Pourquoi Caton, cet homme divin, si dignement annoncé au second livre, ne reparoît-il plus? Pourquoi ne voit-on pas Brutus en scène avec César? Pourquoi Cornélie est-elle oubliée à

Lesbos ? Pourquoi Marcie ne va-t-elle pas l'y joindre, & Caton l'y retrouver en même temps que Pompée ? Quelle entrevûe ! quels ſentiments ! quels adieux ! Le beau contraſte de caractères vertueux, ſi le poète les eût rapprochés ! Ce n'eſt point à nous à tracer un tel plan, nous en ſentons les difficultés; mais nous écrivons ici pour les hommes de génie.

Des caractères. Nous ne nous étendrons point ſur les caractères, dans le deſſein de traiter en ſon lieu cette partie du Poème dramatique (*Voyez* TRAGÉDIE) ; mais nous placerons ici quelques obſervations particulières aux perſonnages de l'*Épopée.*

Rien n'eſt plus inutile, à notre avis, que le mélange des êtres ſurnaturels avec les hommes : tout ce que le poète peut ſe promettre, c'eſt de faire de grands hommes de ſes dieux, *en les habillant de nos pièces*, ſuivant l'expreſſion de Montagne. Et ne vaut-il pas mieux employer les efforts de la Poéſie à rapprocher les hommes des dieux, qu'à rapprocher les dieux des hommes ? *Humana ad deos tranſtulerunt*, dit Cicéron en parlant des philoſophes mythologues, *divina mallem ad nos.*

Ce que j'y vois de plus certain, dit Pope au ſujet des dieux d'Homère, *c'eſt qu'ayant à parler de la divinité ſans la connoître, il en a pris une image dans l'homme : il contempla dans une onde inconſtante & fangeuſe l'aſtre qu'il y voyoit réfléchi.*

On peut nous oppoſer que l'imagination ne raiſonne point ; que le merveilleux l'enivre ; qu'il emporte l'ame hors d'elle-même, ſans lui donner le temps de ſe replier ſur les idées qui détruiroient l'illuſion : tout cela eſt vrai, & c'eſt ce qui nous empêche de bannir le merveilleux de l'*Épopée ;* c'eſt ce qui nous a engagés à l'admettre même dans la Tragédie. *Voyez* DÉNOUEMENT. Mais dans l'un & l'autre de ces Poèmes il eſt encore moins raiſonnable de l'exiger que de l'interdire. *V.* MERVEILLEUX.

Cependant comment ſuppléer aux perſonnages ſurnaturels dans l'*Épopée ?* Par les vertus & les paſſions, non pas allégoriquement perſonnifiées (l'Allégorie anime le phyſique & refroidit le moral), mais rendues ſenſibles par leurs effets, comme elles le ſont dans la nature, & comme la Tragédie les préſente. L'*Épopée* n'exige donc pour perſonnages que des hommes & les mêmes hommes que la Tragédie; avec cette différence, que celle-ci demande plus d'unité dans les caractères, comme étant reſſerrée dans un moindre eſpace de temps.

Il n'eſt point de caractère ſimple. *L'homme*, dit Charon, *eſt un ſujet merveilleuſement divers & ondoyant.* Mais comme la Tragédie n'eſt qu'un moment de la vie d'un homme, que dans ce moment même il eſt violemment agité d'un intérêt principal & d'une paſſion dominante, il doit, dans ce court eſpace, ſuivre une même impulſion, & n'eſſuyer que le flux & le reflux naturel à la paſſion qui le domine; au lieu que l'action du Poème épique étant étendue à un plus long eſpace de temps, la paſſion a ſes relâches, & l'intérêt ſes diverſions : c'eſt un champ libre & vaſte pour *l'inconſtance & l'inſtabilité*, *qui eſt le plus commun & apparent vice de la nature humaine* (Charon). La ſageſſe & la vertu ſeules ſont au deſſus des révolutions; & c'eſt un genre de merveilleux qu'il eſt bon de réſerver pour elles.

Ainſi, quoique chacun des perſonnages employés dans l'*Épopée* doive avoir un fond de caractère & d'intérêt déterminé, les orages qui s'y élèvent ne laiſſent pas quelquefois d'en troubler la ſurface & d'en dérober le fond. Mais il faut obſerver auſſi qu'on ne change jamais ſans cauſe d'inclination, de ſentiment, ou de deſſein; ces changements ne s'opèrent, s'il eſt permis de le dire, qu'au moyen des contre-poids : tout l'art conſiſte à charger à propos la balance ; & ce genre de méchaniſme exige une connoiſſance profonde de la nature. Voyez dans Britannicus, avec quel art les contre-poids ſont ménagés dans les ſcènes de Burrhus avec Néron, de Néron avec Narciſſe; & au contraire prenons le dernier livre de l'Iliade. Achille a porté la vengeance de Patrocle juſqu'à la barbarie : Priam vient ſe jeter à ſes pieds pour lui demander le corps de ſon fils : Achille s'émeut, ſe laiſſe fléchir; & juſques là cette ſcène eſt ſublime. Achille invite Priam à prendre du repos. « Fils de Jupiter (lui répond » le divin Priam), ne me forcez point à m'aſſeoir, » pendant que mon cher Hector eſt étendu ſur la » terre ſans ſépulture. » Quoi de plus pathétique & de moins offenſant que cette réponſe ! Qui croiroit que c'eſt à ces mots qu'Achille redevient furieux ? Il s'appaiſe de nouveau ; il fait laiſſer ſur le chariot de Priam une tunique & deux voiles pour enveloper le corps, avant de le rendre à ce père affligé : il le prend entre ſes bras, le met ſur un lit, & place ce lit ſur le chariot. Alors il ſe met à jeter de grands cris ; & s'adreſſant à Patrocle, » Mon cher Patrocle, s'écrie-t-il, ne ſois pas irrité » contre moi. » Ce retour eſt encore admirable ; mais achevons. « Mon cher Patrocle, ne ſoit pas irrité » contre moi, ſi on te porte juſques dans les enfers » la nouvelle que j'ai rendu le corps d'Hector à » ſon père; car (on s'attend qu'il va dire, *je n'ai* » *pu réſiſter aux larmes de ce père infortuné ;* » mais non) car il m'a apporté une rançon digne de » moi. » Ces diſparates prouvent que jamais on n'a moins connu l'héroïſme que dans les temps appelés héroïques.

Du ſtyle. Nous ſuppoſons dans le lecteur une idée juſte des qualités du ſtyle en général : il peut conſulter les *articles* STYLE, ÉLÉGANCE, ÉLOCUTION, *&c.* Appliquons en peu de mots au ſtyle de l'*Épopée* celles de ces qualités qui lui conviennent ſpécialement. La première eſt la majeſté : c'eſt une manière d'exprimer dignement des idées nobles & grandes, & des ſentiments élevés. Mais ce haut ſtyle a ſa ſoupleſſe & ſes inflexions, ſans leſquelles il eſt tendu & monotone ; & c'eſt dans la première

disposition du plan, que le poète doit établir cette variété, comme le peintre, dans son dessin ou dans son esquisse, établit ses masses de lumières & d'ombre, & distribue ses couleurs. La majesté du style, comme celle de la personne, a sa grâce, son naturel, & même sa simplicité. Dans le Dramatique, c'est la diversité des mœurs qui donne lieu à ce mélange harmonieux des divers tons du style noble. Dans l'Épique, c'est la diversité des peintures & des récits. Si le Poème n'est qu'une suite de tableaux & de scènes d'un caractère grave & sombre, il sera impossible d'en varier les tons. C'est le plus grand défaut de la *Pharsale*. Si le poète, dans le choix & dans l'ordonnance de son sujet, s'est ménagé des épisodes, des incidents, des sites, & des scènes d'un caractère doux, d'un naturel aimable, le style, pour les exprimer, se détendra & s'abaissera de lui-même. Il sera toujours noble, mais avec moins de faste, de hauteur, & de gravité. C'est là le charme du style de Virgile; & c'est par là que l'Arioste a été préféré au Tasse; mais l'exemple de l'Arioste n'est pas celui qu'on doit se proposer. Il est facile de varier les tons & les couleurs du style dans un Poème héroïcomique, où l'imagination du poète se livre à ses caprices, & ne cherche qu'à s'égayer; mais ce n'est point là l'*Épopée*. Celle-ci a pour premières règles la décence & la dignité: tout y doit être sérieux; & c'est au sérieux qu'il est difficile de donner des grâces. Or quoique le Tasse n'ait pas ce mérite au même degré que Virgile, il ne laisse pas de l'avoir à un plus haut degré que tous les poètes héroïques modernes, surtout dans les peintures; car dans la scène son expression manque souvent de naturel: son imagination l'a servi plus fidèlement que son ame.

Une autre qualité essencielle au style de l'*Épopée* est une chaleur continue. C'est l'intérêt qui en est la source; & le moyen de l'entretenir, c'est de n'admettre dans les récits rien de froid ni de languissant. L'action du Poème n'est pas toujours rapide, mais elle ne doit jamais être indolente; son style n'est pas toujours brûlant, mais il doit toujours être animé. *Voyez* ÉLOQUENCE POÉTIQUE & MOUVEMENTS DU STYLE.

L'harmonie & le coloris distinguent surtout le style de l'*Épopée*. Il y a deux sortes d'harmonie dans le style, l'harmonie contrainte, & l'harmonie libre: l'harmonie contrainte, qui est celle des vers, résulte d'une division symmétrique & d'une mesure régulière dans le nombre des temps ou dans le nombre des syllabes. *Voyez* l'article VERS.

On sait que l'hexamètre des anciens étoit composé de six mesures à quatre temps: c'est d'après ce modèle que, supposant longues, ou de deux temps, toutes les syllabes de notre langue, on en a donné douze à notre vers héroïque. Mais comme notre langue, quoique moins dactylique que le grec & le latin, ne laisse pas d'être mélée de longues & de brèves, & que le choix en est arbitraire dans les vers, il arrrive qu'un vers a deux, trois, quatre, & jusqu'à huit temps de plus qu'un autre vers de la même mesure en apparence.

Je ne veux que la voir, soupirer, & mourir.
Traçât à pas tardifs un pénible sillon.

Ainsi, le mélange arbitraire des syllabes brèves & longues détruit dans nos vers la régularité de la mesure. On ne peut cependant nier que, dans nos bons poètes, ils n'ayent le charme d'une harmonie qui leur est propre; & un Poème écrit en beaux vers a un grand mérite de plus. Mais pour cela seroit-il juste d'astreindre la Poésie épique à observer une forme de vers qui n'a ni rhythme ni mesure, & dont l'irrégulière symmétrie prive la pensée, le sentiment, & l'expression des grâces nobles de la liberté?

La prose a son harmonie; & celle-ci, que nous appelons *libre*, se forme, non de tel ou de tel mélange de sons régulièrement divisés, mais d'un mélange varié de syllabes faciles, pleines, & sonores, tour à tour lentes & rapides, au gré de l'oreille, & dont les suspensions & les repos ne lui laissent rien à souhaiter. Là tous les nombres que l'oreille s'est choisis par prédilection, dactyle, spondée, ïambe, &c. se succèdent & s'allient avec une variété qui l'enchante & ne la fatigue jamais. (*V.* NOMBRE) La mesure précipitée ou soutenue, interrompue ou remplie, suivant les mouvements de l'ame, laisse au sentiment, d'intelligence avec l'oreille, choisir & marquer les divisions: c'est là que le trimètre, le tétramètre, le pentamètre trouvent naturellement leur place; car c'est une affectation puérile que d'éviter dans la prose la mesure d'un vers harmonieux, si ce n'est peut-être celle du vers héroïque, dont le retour continu est trop familier à notre oreille, pour qu'elle ne soit pas étonnée de trouver ce vers isolé au milieu des divisions irrégulières de la prose. *Voyez* ÉLOCUTION.

Que l'harmonie imitative ait fait une des beautés des vers anciens, c'est ce qui n'est sensible pour nous que dans un très-petit nombre d'exemples. Quelquefois elle peint l'image.

Nec brachia longo
Margine terrarum porrexerat Amphitrite.

Quelquefois elle peint l'idée:

Magnum Jovis incrementum.

Quelquefois le sentiment:

Quæsivit cœlo lucem, ingenuitque repertâ.

Mais rien n'est plus difficile ni plus rare que de donner à nos vers cette expression harmonique; & si notre langue en est susceptible, ce n'est guère que dans la prose, dont la liberté laisse au goût & à l'oreille du poète le choix des termes & des tours: c'est peut-être ce qui manque à la prose nombreuse, mais monotone, du Télémaque.

Cependant, s'il faut céder à l'habitude où nous sommes de voir des Poèmes en vers, il y auroit un moyen d'en rompre la monotonie, & d'en rendre jusqu'à un certain point l'harmonie imitative: ce

seroit d'y employer des vers de différente mesure, non pas mêlés au hasard, comme dans nos Poésies libres, mais appliqués aux différents genres auxquels leur cadence est le plus analogue. Par exemple, le vers de dix syllabes, comme le plus simple, aux morceaux pathétiques; le vers de douze aux morceaux tranquiles & majestueux; les vers de huit aux harangues véhémentes; les vers de sept, de six, & cinq, aux peintures les plus vives & les plus fortes. (Je ne tiens plus à cette idée.)

On trouve, dans une épitre de l'abbé de Chaulieu au chevalier de Bouillon, un exemple frappant de ce mélange de différentes mesures.

Tel qu'un rocher dont la tête
Égalant le mont Athos,
Voit à ses pieds la tempête
Troubler le calme des flots.
La mer autour bruït & gronde;
Malgré ces émotions,
Sur son front élevé règne une paix profonde,
Que tant d'agitations,
Et que les fureurs de l'onde
Respectent à l'égal du nid des Alcyons.

Le coloris du style est une suite du coloris de l'imagination; & comme il en est inséparable, nous avons cru devoir les réunir sous un même point de vûe. *Voyez* Image.

Le style de la Tragédie est commun à toute la partie dramatique de l'*Épopée*. *Voyez* Tragédie. Mais la partie épique permet, exige même des peintures plus fréquentes & plus vives. Ou ces peintures présentent l'objet sous ses propres traits, & on les appelle *Descriptions*; ou elles le présentent revêtu de couleurs étrangères, & on les appelle *Images*.

Les Descriptions exigent non seulement une imagination vive, forte, & étendue, pour saisir à la fois l'ensemble & les détails d'un tableau vaste, mais encore un goût délicat & sûr pour choisir & les tableaux, & les parties de chaque tableau qui sont dignes du Poème héroïque. La chaleur des Descriptions est la partie brillante & peut-être inimitable d'Homère; c'est par là qu'on a comparé son génie *à l'essieu d'un char qui s'embrâse par sa rapidité... Ce feu*, dit-on, *n'a qu'à paroître dans les endroits où manque tout le reste, & fût-il environné d'absurdités, on ne le verra plus.* (*Préf. de l'Homère Angl. de Pope.*) C'est par là qu'Homère a fait tant de fanatiques parmi les savants, & tant d'enthousiastes parmi les hommes de génie : c'est par là qu'on l'a regardé tantôt comme une source intarissable où s'abreuvoient les poètes:

A quo, ceu fonte perenni,
Vatum pieriis ora rigantur aquis; Ovid.

tantôt comme l'avoit représenté le peintre Galathon, *cujus vomitum alii poetæ adstantes absorbent.* Ælianus, *l. XIII.*

Mais ce n'est point assez de bien peindre, il faut bien choisir ce qu'on peint : toute peinture vraie a sa beauté; mais chaque beauté a sa place. Tout ce qui est bas, commun, incapable d'exciter la surprise, l'admiration, ou la curiosité d'un lecteur judicieux, est déplacé dans l'*Épopée.*

Il faut, dit-on, des peintures simples & familières pour préparer l'imagination à se préter au merveilleux : oui sans doute; mais le simple & le familier ont leur intérêt & leur noblesse. Le repas d'Henri IV chez le solitaire de Gersai, n'est pas moins naturel que le repas d'Énée sur la côte d'Afrique : cependant l'un est intéressant, & l'autre ne l'est pas. Pourquoi? parce que l'un renferme les idées accessoires d'une vie tranquile & pure, & l'autre ne présente que l'idée toute nue d'un repas de voyageurs.

Les poètes doivent supposer tous les détails qui n'ont rien d'intéressant, & auxquels la réflexion du lecteur peut suppléer sans effort; ils seroient d'autant moins excusables de puiser dans ces sources stériles, que la Philosophie leur en a ouvert de très-fécondes. Pope compare le génie d'Homère à *un astre qui attire en son tourbillon tout ce qu'il trouve à la portée de ses mouvemens :* & en effet Homère est de tous les poètes celui qui a le plus enrichi la Poésie des connoissances de son siècle. Mais s'il revenoit aujourdhui avec ce feu divin, quelles couleurs, quelles images ne tireroit-il pas des grands effets de la nature, si savamment dévelopés, des grands effets de l'industrie humaine, que l'expérience & l'intérêt ont portée si loin depuis trois-mille ans? La gravitation des corps, l'instinct des animaux, les dévelopements du feu, les métamorphoses de l'air, les phénomènes de l'électricité, les Méchaniques, l'Astronomie, la Navigation, *&c.* voilà des mines à peine ouvertes, où le génie peut s'enrichir : c'est de là qu'il peut tirer des peintures dignes de remplir les intervalles d'une action héroïque : encore doit-il être avare de l'espace qu'elles occupent, & ne perdre jamais de vûe un spectateur impatient, qui veut être délassé sans être refroidi, & dont la curiosité se rebute par une longue attente, surtout lorsqu'il s'apperçoit qu'on le distrait hors de propos. C'est ce qui ne manqueroit pas d'arriver, si, par exemple, dans l'un des intervalles de l'action on employoit mille vers à ne décrire que des jeux (*Éneide*, *l. V.*). Le grand art de ménager les Descriptions est donc de les présenter dans le cours de l'action principale, comme les passages les plus naturels, ou comme les moyens les plus simples : art bien peu connu, ou bien négligé jusqu'à nous.

Nous n'avons pu donner ici que le sommaire d'un long traité; les exemples surtout, qui appuient & dévelopent si bien les principes, n'ont pu trouver place dans les bornes d'un article : mais en parcourant les poètes, un lecteur intelligent peut aisément y suppléer. D'ailleurs, comme nous l'avons dit

dit dans l'*article* CRITIQUE, l'auteur qui, pour composer un Poème, a besoin d'une longue étude des préceptes, peut s'en épargner le travail. (*M. MARMONTEL.*)

L'homme est naturellement porté à s'occuper des grandes aventures; il s'y arrête avec plaisir, il tâche de se représenter aussi vivement, & avec autant de précision qu'il est possible, ce que ces faits ont d'intéressant. Si l'action a beaucoup d'étendue, si elle renferme des évènements compliqués, nous cherchons à débrouiller ce qu'il y a d'essenciel, à le mettre en ordre dans notre esprit, afin de pouvoir envisager l'ensemble d'un coup d'œil. Nous ne nous bornons pas au récit de l'historien, nous y ajoutons les circonstances que nous voudrions y trouver, & notre imagination donne, aux personnages & aux choses, une forme & un coloris. Nous nous efforçons d'approcher les héros de près, pour voir leur attitude, leurs gestes, les traits de leur visage, entendre le ton de leur voix, & comprendre leurs discours. S'ils se taisent, nous voulons au moins deviner leurs pensées sur leur physionomie; souvent nous nous mettons à leur place, pour mieux sentir les mouvements de leur ame & l'impression que les objets font sur eux. Ainsi, à mesure que l'action avance, nous éprouvons successivement toutes les passions, toutes les agitations qui naissent des divers incidents; nous nous oublions en quelque façon nous-mêmes, & ne sommes plus occupés que de ce que nous croyons voir & entendre.

Telle est la situation de tout homme sensible, aussi souvent qu'il se rappelle un évènement mémorable qu'il a vu lui-même ou qu'il a ouï raconter, & dont il désire de renouveler encore les agréables impressions. De là vient le plaisir qu'il trouve à raconter aux autres ce qui l'a frappé. Son ton s'anime, ses expressions prennent l'empreinte du sentiment; ce n'est pas un simple historien qui rapporte tout uniment les faits; il veut peindre les choses telles qu'il a souhaité de les voir, & les exprimer comme il a désiré de les ouïr. C'est de ce penchant naturel à raconter des évènements mémorables, avec les additions, les portraits, & l'ordre particulier que le feu de l'imagination supplée, qu'il faut dériver l'origine de l'*Epopée*. Un homme éloquent & sensible à un certain degré, composeroit, sans y penser, un roman poétique, en se proposant simplement de faire un récit. Tels étoient probablement les premiers Poèmes épiques des anciens bardes. L'art n'y entroit encore pour rien: lorsqu'ensuite la réflexion & l'art sont venus au secours de la simple nature, la narration a pris un ton plus gracieux, une harmonie plus agréable. L'ensemble a été mieux ordonné; les parties ont reçu une juste proportion entre elles & avec le Tout; l'ouvrage entier a eu une belle forme; & le bon goût, éclairé par l'étude, y a ajouté tout ce qui pouvoit y répandre plus d'agrément: ainsi, l'*Épopée*, production de l'art, a succédé au récit naturel, comme les édifices somptueux aux abris que la nature offroit à l'homme dans les premiers âges. Au simple nécessaire & à ce que le sentiment seul dictoit, s'est joint ce qu'une méditation réfléchie & un goût perfectionné ont pu inventer pour embellir l'ouvrage. Ainsi, quiconque entreprendroit de donner une théorie exacte de l'art épique, devroit, comme dans la théorie de l'Architecture, remonter d'abord jusqu'à ce qui a dû précéder tout art; rechercher ce qui n'est que naturel & indispensable; & passer ensuite à ce que l'art a ajouté pour perfectionner les premiers essais.

Mais les Critiques n'ont pas suivi cette méthode. Aristote, l'un des plus anciens d'entre eux, frappé de la beauté des Poèmes épiques d'Homère, les établit pour modèles, sans rechercher ce qu'il y avoit de naturel & d'indispensable, & le distinguer du simplement accessoire. Les Critiques qui l'ont suivi ont tenu la même route: ils se sont efforcés d'établir des règles pour fixer les qualités de l'*Épopée*, jusques dans le moindre détail; mais ils ont rarement remonté jusqu'au premier principe. De là vient que cette partie de la Poétique est, comme tant d'autres, surchargée de règles & de préceptes, dont un bon nombre est, ou purement arbitraire, ou même faux.

Nous nous proposons de suivre les traces de la nature pour découvrir ce qui constitue l'essenciel de l'*Épopée*. Si nous réussissons à deviner l'origine & le caractère des premiers chants épiques, de ces ébauches *autoschediasmatiques* (c'est ainsi qu'Aristote nomme les premiers essais d'un génie sans culture), il sera aisé d'en inférer ce que la réflexion & le goût ont contribué à l'embellissement successif de ces grossières productions.

Nous avons déja dit que le premier germe de l'*Épopée* se trouve dans le penchant naturel que nous avons, de raconter aux autres & de nous rappeler vivement à nous-mêmes les faits intéressants qui nous ont frappés. Des hommes qui ont concouru ensemble à quelque expédition, ne peuvent guère se rencontrer sans en parler: chacun raconte la partie de l'évènement à laquelle il a pris la plus grande part, ou qui l'a plus touché. C'est par le même principe de plaisir que chez les nations grossières on instituoit des fêtes publiques, en commémoration des évènements remarquables & surtout des exploits auxquels elle avoit eu part.

Dans ces fêtes solennelles, les esprits sont déja naturellement échauffés & susceptibles des sentiments les plus vifs. Ceux qui ont participé à l'action qu'on célèbre, s'avancent au milieu de l'assemblée; & pleins du feu qui les anime encore, ils en font un récit circonstancié, pathétique, & pittoresque. Il est probable, il est même historiquement vrai de certains peuples, que le souvenir des grands évènements a été perpétué chez diverses nations pendant plusieurs siècles par des fêtes annuelles établies à cet effet. Lorsqu'après une ou deux géné-

rations, il ne restoit plus de témoins vivants, c'étoit à ceux qui étoient doués d'une imagination vive & que le sentiment échauffoit, à retracer à l'auditoire assemblé l'histoire de leurs ancêtres.

Il est très-possible que, pour avoir l'honneur de parler en public dans ces solennités, des hommes de génie se soient exercés à des compositions épiques, & qu'insensiblement la commémoration publique des anciens évènements soit devenue un art. Telle a probablement été la première vocation des bardes, d'où vinrent ensuite les poètes, comme les rhéteurs succédèrent aux anciens démagogues.

Quand on réfléchit que le principal but de ces fêtes solennelles étoit d'exciter & d'exalter le sentiment; quand on se rappelle combien la Musique, même le simple bruit, a d'énergie pour entretenir l'émotion du cœur; on ne doutera pas qu'on n'ait employé la Musique pour accompagner & soutenir les récits publics. On sait d'ailleurs que la Musique fait partie des fêtes chez les peuples les plus sauvages; ainsi, il est très-vraisemblable que c'est ce qui a introduit le *mètre* dans ces narrations.

Les premières *Épopées* des bardes étoient donc des récits pathétiques d'exploits nationaux, qu'ils chantoient dans les assemblées publiques. Le sujet rouloit sur des faits déja connus, qu'il n'étoit pas tant question de rapporter historiquement, que d'orner de tous les traits propres à réveiller le sentiment & à enflammer les esprits d'un zèle patriotique. Il s'agissoit moins de suivre scrupuleusement le fil de l'histoire, que de choisir ce qu'elle contenoit de plus capable de toucher le cœur. Il falloit surtout peindre les principaux personnages, les héros dont on chantoit les prouesses, avec tant de force & de vérité que chaque auditeur crût les voir encore au milieu de leurs exploits.

Le barde ne pouvoit prendre pour le sujet de son chant que l'action unique dont on célébroit la mémoire, car chaque fête n'avoit qu'un seul évènement capital pour but de son institution; & les chants destinés à retracer cet évènement ne devoient pas être trop longs, pour ne pas lasser l'assemblée.

Voilà jusqu'où il est permis de pousser les conjectures sur l'origine de l'*Epopée*; le Critique ne doit pas la perdre de vûe, pour ne pas géner mal à propos le poète épique par des règles arbitraires, qui ne seroient pas déduites de la nature primitive de ce genre de Poème.

On peut réduire à très-peu de préceptes ce qui lui est essenciel. L'unité d'action, l'intérêt, & la grandeur de l'évènement, la manière de le rapporter, plus épique qu'historique. Des peintures saillantes des héros & de leurs exploits, une diction très-pathétique, mais qui ne s'élève pas tout à fait jusqu'à l'enthousiasme. Tout Poème qui réunira ces qualités méritera le nom d'*Épopée*.

L'unité d'action tient à l'origine même de ce Poème; il y a apparence que d'abord l'action fut resserrée à un seul évènement, à une seule bataille, ou même à un combat singulier. Mais le Poème épique étant devenu un ouvrage de l'art, l'action eut plus d'étendue, sans cesser néanmoins d'être une; la duplicité d'action auroit dénaturé l'*Épopée*.

D'ailleurs, sans remonter à l'origine de ce Poème, on n'en sentira pas moins la nécessité de cette première condition. Le poète n'a pas ici le but d'instruire; il veut toucher. Un grand objet a réveillé toute l'activité de son cœur & de son imagination; plein du feu qui l'agite, il ne parle que de ce qu'il voit & de ce qu'il sent. Ainsi, son objet est naturellement unique: de plus, le but qu'il se propose exige nécessairement l'unité d'action. Il veut exciter de grands mouvements dans l'ame de ses auditeurs, leur inspirer des sentiments généreux, en faire des hommes d'un ordre supérieur. Pour atteindre à ce but, il doit retracer l'évènement principal, avec les couleurs les plus vives & par les traits les plus frappants. Ses tableaux doivent être bien circonstanciés, afin que l'auditeur saisisse tout parfaitement, qu'il s'émeuve & se passionne; le caractère des principaux personnages demande d'être pleinement dèvelopé, on veut les connoître jusques dans le plus petit détail. Des récits abrégés ne satisferoient pas, on attend pour l'ordinaire des descriptions bien étendues d'un fait qui intéresse: le Poème deviendroit donc d'une longueur insoutenable, s'il renfermoit plus d'une grande action.

L'*Épopée* a d'ailleurs ceci de commun avec tous les ouvrages de l'art, que, plus l'attention est invariablement fixée sur l'objet, plus l'impression est déterminée, plus aussi l'ouvrage est parfait. Or cet effet n'a complètement lieu que dans les ouvrages où la variété se réunit en un seul point, c'est à dire, où tout résulte d'une seule cause ou bien aboutit à un seul effet: c'est ce qui fait l'unité parfaite de l'action. On la reconnoît aisément dans un Poème; il ne faut que voir si l'on peut en exprimer le contenu en peu de mots, de sorte que l'ensemble ne soit qu'une amplification de ce précis. Quoi de plus simple que l'action de l'Iliade, ou celle de l'Odyssée? chacun de ces Poèmes n'a qu'une seule cause qui produit tout. On en peut dire autant de l'Énéide. *Voyez* ACTION.

L'unité d'action est donc essencielle à l'*Épopée*; & plus cette action sera simple, plus elle sera parfaite. Le romanesque & la multitude d'aventures singulières qui ne frappent que l'imagination, sont opposées au génie de l'*Épopée*. Le premier but du poète est de peindre les grandes actions, d'en montrer le germe dans le fond de l'ame, & d'en suivre le dèvelopement à mesure que les forces de cette ame se déploient avec plus d'énergie. C'est là son véritable sujet; les évènements ne sont que le canevas sur lequel il trace ses tableaux. Il en est du Poème épique comme du genre historique en peinture. Le but du peintre est, sans contredit, de dessiner des personnages, d'en exprimer les sentiments, le caractère, & l'action. Mais pour remplir ce but, il lui faut une scène, un lieu où il puisse placer

ſes figures. Il entendroit bien mal les règles de ſon art, s'il s'aviſoit d'enrichir ce lieu de tant d'objets brillants & variés, que ſes perſonnages en fuſſent éclipsés, & que l'œil s'attachât de préférence ſur ces hors-d'œuvre. Le poète pècheroit par le même endroit, s'il ſurchargeoit l'*Epopée* de quantité de choſes qui n'intéreſſent pas immédiatement le cœur.

Il eſt donc très-avantageux pour l'effet de l'*Épopée*, qu'elle renferme peu de matériaux; que l'action ſoit ſimple, qu'elle ſe dèvelope ſans embarras; que l'imagination ſuive ſans peine le fil des évènements. Le poète ſe ménage de cette manière plus de place pour tracer ſes tableaux, qui ſont l'eſſenciel du Poème; & l'imagination du lecteur eſt moins diſtraite. L'Iliade à cet égard eſt bien ſupérieure à l'Enéide. Ce dernier Poème occupe bien plus l'imagination, que l'eſprit & le cœur. Virgile s'épuiſe en tableaux de fantaiſie, & ne ſe ménage ni aſſez de place ni aſſez de force pour peindre l'homme. Le poète épique doit éviter de fatiguer l'imagination du lecteur; c'eſt le défaut de la ſublime Meſſiade de Klopſtock, des lecteurs qui n'ont pas eux-mêmes une imagination ſi exaltée s'y perdent. Dans l'Odyſſée, la néceſſité excuſe ce grand nombre de ſcènes de fantaiſie. Le poète n'avoit qu'un ſeul homme à peindre, il falloit en dèveloper le caractère juſques dans les moindres traits: c'eſt pour cela qu'il le fait paſſer par tant d'aventures ſingulières.

L'action de l'*Épopée* doit être intéreſſante & grande. Intéreſſante, afin d'exciter l'attention, ſans laquelle le poète perd ſa peine, & devient d'autant plus ridicule, que ſon ton eſt plus pathétique. Le ton doit s'èlever à la hauteur du ſujet. Des entrepriſes, des évènements d'où dépend le ſort d'une nation entière; voilà les objets les plus propres à l'*Épopée*, mais il faut encore qu'ils ayent une certaine grandeur au dehors: ce qui exiſte tout à coup & produit un effet ſubit, peut à la vérité être très-important, mais ne feroit pas le ſujet d'un Poème épique. Un tremblement de terre pourroit abîmer une contrée entière: l'évènement ne ſeroit que trop intéreſſant, & fourniroit la matière d'une ode très-ſublime; mais on n'en ſauroit faire une *Épopée*, parce que le ſujet n'a point de grandeur en étendue. Il faut dans le Poème épique une action qui exige de grands efforts de divers genres, qui rencontre de puiſſants obſtacles où les perſonnages ſoient toujours dans la plus grande activité, afin que le poète ait lieu de dèveloper toutes les forces du cœur humain. Voilà pourquoi, bien que Milton & Klopſtock ayent choiſi chacun un ſujet très-intéreſſant en lui-même, ces poètes ont été obligés de recourir aux fictions les plus hardies, pour donner une plus grande étendue à ce qui n'eût été que la matière d'une ode. La grandeur de l'action ne conſiſte, ni dans la longueur du temps, ni dans le nombre des occupations. Une action d'un jour peut ſurpaſſer en grandeur l'action de pluſieurs années. Ce qui en fait la grandeur, c'eſt qu'un grand nombre de perſonnes de différents caractères y déploient leurs forces & leur génie, & s'y dèvelopent elles-mêmes d'une manière à intéreſſer fortement le lecteur & à le ſatisfaire pleinement.

L'hiſtorien traite ſon ſujet autrement que le poète; il ne ſera pas inutile d'aprofondir en quoi la différence conſiſte eſſenciellement. Le but de l'Hiſtoire eſt d'enſeigner les faits; ainſi, l'hiſtorien doit ſuppoſer que ſon lecteur les ignore: le poète au contraire peut ſuppoſer que le fond de ſon ſujet eſt connu; il n'a en vûe que de nous retracer, ce que nous ſavons déja hiſtoriquement, de la manière la plus propre à nous émouvoir fortement. Il entre donc de plein ſaut en matière, ſans avoir beſoin de préliminaires. Il ne s'occupe qu'à bien choiſir le point de vûe, l'ordre, & le jour le plus favorable, pour que ſon récit faſſe une vive impreſſion. Il peint tout dans un plus grand détail, & avec des traits plus marqués que ne le feroit l'hiſtorien. Il ne nous raconte pas en gros, ni en ſon propre ſtyle, qui ont été les perſonnages, ce qu'ils ont dit & fait jadis; il nous les ramène ſous les yeux; nous croyons les voir agir actuellement; nous les entendons parler chacun dans ſon propre langage; nous ſuivons tous leurs mouvements. S'agit-il de quelque évènement remarquable? le poète commence par arranger le lieu de la ſcène; tout ce qui tombe ſous les yeux eſt mis à ſa place, en ſorte que, ſans fatiguer davantage notre imagination, auſſi tôt qu'il introduit ſes perſonnages, toute notre attention peut ſe tourner ſur eux pour les voir agir. Dans les deſcriptions, l'*Épopée* emploie les couleurs les plus vives, accumule, s'il le faut, comparaiſons ſur comparaiſons, & anime toute la nature. En un mot, le Poème épique tient le milieu entre une narration hiſtorique & une repréſentation dramatique.

Mais ce qui diſtingue principalement l'*Épopée*, ce ſont les portraits & les tableaux. Son grand but eſt de nous faire voir d'auſſi près qu'il ſe peut des perſonnages illuſtres, leurs ſentiments, & leurs actions, & par conſéquent auſſi les objets qui les occupent. Si l'on retranchoit du Poème ces peintures détaillées, on le réduiroit preſque à une ſimple relation. Les portraits ſont donc une partie très-eſſencielle de l'*Épopée*: c'eſt à cela qu'on reconnoît principalement le génie du poète, & ſa connoiſſance du cœur humain. Mais ces portraits ne ſont pas de ſimples deſcriptions abſtraites, ce ſont des tableaux vivants, dans leſquels les perſonnages ſont vus par leurs actions & par leurs diſcours. Tels ſont les portraits des héros d'Homère. Chacun a ſon caractère diſtinctif, ſon tour de génie particulier, qui ſe déploie avec la plus grande vérité à chaque rencontre, ſoit en parlant ſoit en agiſſant. Dans tout le cours du Poème, on reconnoît toujours, malgré la variété des circonſtances, le même perſonnage, parce qu'il conſerve ſon ton individuel, qu'il reſte toujours ſemblable à lui ſeul, & que ſa manière de s'exprimer ou d'agir n'appartient qu'à lui.

Il n'eſt pas néceſſaire de faire ſentir combien de ſagacité, de connoiſſance des hommes, & de ſou-

plesse de génie tout cela exige. Le poète doit connoître par expérience les divers caractères, les différents principes qui influent sur les actions. Il doit assigner à chaque personnage une teinte naturelle du siècle, des mœurs, & du caractère national. Il doit savoir se transportet dans les temps & dans les lieux de l'action; & afin que chaque caractère puisse bien se dèveloper, il faut ordonner l'action de manière que chacun des principaux personnages se trouve dans plusieurs situations différentes, plus ou moins critiques; tantôt occupé de ses propres affaires, tantôt de celle des autres, soit pour les favoriser ou pour les traverser.

Ajoutons à cela que tous ces personnages doivent avoir une grandeur idéale un peu au dessus de la grandeur naturelle. Car pour que l'action soit grande & extraordinaire, il faut que les acteurs soient distingués du commun des hommes; que tout en eux justifie le ton èlevé sur lequel le poète a débuté à leur égard. S'il ne nous montroit que des hommes ordinaires, son style emphatique paroitroit outré, & d'ailleurs le but du Poème seroit manqué; il doit toujours être d'èlever l'esprit & les sentiments du lecteur.

On exige encore de l'*Épopée* qu'elle soit instructive. Comme le dessein du poète n'est pas de nous apprendre les faits, il se propose, en nous les retraçant, de nous donner d'utiles leçons, mais à sa manière & non en moraliste; point sur le ton d'un philosophe dogmatiqoe, mais en poète.

Qui quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
Planiùs ac meliùs Chrysippo & Crantore dicit.

Il instruit par la voie des exemples; il nous montre comment des hommes d'un jugement profond, d'un esprit èlevé, agissent dans les grandes occasions. Le poète ne disserte pas, il ne fait point d'applications morales, il ne cherche pas même à instruire par des sentences générales qu'il feroit débiter à ses héros, il ne dit point comment il faut penser & agir; il se contente de nous faire voir des hommes qui agissent & qui pensent.

Quelques Critiques ont cru que l'*Épopée* devoit instruire par la nature même de l'évènement, & par le succès heureux ou malheureux que le dénouement amène. Mais cette manière d'instruire appartient proprement à l'Histoire, elle n'est qu'accidentelle au Poème épique. Le sujet entier de l'Iliade n'a rien de fort instructif; & réduit en simple récit, on n'en tireroit qu'une morale assez froide. L'influence vraiment énergique de l'*Épopée* sur les mœurs, consiste dans les actions & la manière noble de penser des héros. C'est par là que toute la Grèce a regardé Homère comme le premier instituteur des hommes.

Il nous reste encore à parler du style de l'*Épopée*. Le poète, plein de la grandeur du sujet qu'il chante, s'énonce d'un ton pathétique, solennel, & qui tient de l'enthousiasme. Des termes forts & harmonieux distinguent son expression de l'expression ordinaire. Il trouve des tours qui annoblissent l'idée des choses communes. Il évite les liaisons ordinaires & les manières de parler trop familières. Sa construction n'est pas celle du vulgaire; & comme son imagination échauffée voit tous les objets exactement dessinés sous ses yeux, il est plus riche que l'historien en épithètes pittoresques. Son ton porte toujours l'empreinte du sentiment présent; doux ou impétueux, selon la situation actuelle de l'effet. A mesure que l'action devient plus vive, la passion s'anime & le ton s'élève: ce qui seroit de l'enflure chez l'historien, n'est que la simple nature chez le poète, parce que le propre des grandes passions est de troubler la raison, & que l'enthousiasme rend superstitieux; dans cet état, un concours fortuït de causes paroit l'ouvrage de quelques puissances supérieures; les étres inanimés semblent avoir une intelligence & une volonté. Si un coup de foudre effraie & fait reculer les chevaux de Diomède, le poète dans son enthousiasme voit le père des dieux & des hommes, qui, pour prèvenir un effroyable carnage, vient interposer son autorité & séparer les combattants. En général le ton èlevé & pathétique de l'*Épopée* exige aussi un langage extraordinaire. Il semble que la prose la plus majestueuse n'y suffit pas. L'hexamètre des grecs paroît le mieux y convenir. Il en est à cet égard comme à celui des ordres d'Architecture. On n'est pas astreint à suivre scrupuleusement les modèles des anciens; mais plus on en approche, plus l'Architecture en est belle. L'hexamètre n'est pas essenciel à l'*Épopée*, mais c'est de tous les vers celui qui y semble le plus propre.

Voilà tout ce qui semble constituer l'essence du Poème épique. Un Poème qui réunira toutes ces conditions, quel qu'en soit d'ailleurs le sujet, la forme, l'étendue, & le genre du mètre, peut prétendre à la qualification d'*Épopée*. La forme en varie à l'infini, depuis l'Iliade d'Homère, jusqu'aux campagnes de Malborough chantées par Addisson. Il y a apparence que le sujet de l'*Épopée* ne roula originairement que sur des expéditions militaires; mais Homère montra déja par son Odyssée qu'on pouvoit choisir d'autres évènements. Quelques Critiques sont dans l'idée que la forme du Poème épique a été invariablement fixée par Homère; mais le *Fingal* d'Ossian est d'une toute autre forme, & n'en est pas moins une *Épopée*. N'exigeons du poète que l'essenciel de la Poésie épique, & laissons le reste à son génie & à son choix. Ne prétendons pas même qu'il introduise des intelligences supérieures pour mettre du merveilleux & du surnaturel dans son Poème. La grandeur peut très-bien se trouver dans des actions humaines & exciter notre admiration : il suffit que le génie du poète soit vraiment grand. Ce n'est pas ce que les divinités font dans l'Iliade qui en constitue le merveilleux; on pourroit le retrancher entièrement, & le Poème conserveroit encore sa grandeur. Quand au contraire un génie médiocre s'efforce de donner à son Poème un air de merveilleux, en recourant à des êtres surnaturels ou même à des êtres allégoriques, bien loin d'y ajou-

ter de la grandeur, il le rend infailliblement froid. Ne preſcrivons donc point de règles arbitraires à cet égard, & laiſſons également au diſcernement du poète tout ce qui concerne le lieu, le temps, & la durée de l'action; qu'il ſatisfaſſe aux conditions eſſencielles de l'*Épopée*, & il s'aſſûrera un rang parmi le petit nombre des bons épiques.

Ce que nous avons dit juſqu'ici concerne proprement la grande *Épopée*, celle qui chante une action de la première grandeur, & qui nous fait connoître des perſonnages d'un caractère ſublime & d'un courage extraordinaire. Mais on peut encore appliquer le ton & la manière épique à des ſujets d'une grandeur moyenne, ce qui produit la petite *Épopée*, qui ne laiſſe pas d'être intéreſſante, bien qu'elle ne nous montre pas des héros du premier ordre. De cette eſpèce étoient dans l'antiquité le Poème de Héro & de Léandre de Muſée, le rapt d'Hélène de Coluthus, & d'autres encore : nous pouvons citer entre les modernes le Jacob de Bodmer, comme un modèle de ce genre. Enfin il y a une troiſième eſpèce d'*Épopée*, c'eſt celle qui chante de petits objets avec un ton de dignité, c'eſt l'épique badin ou comique; tel eſt le *Lutrin* de Boileau, la *Boucle de cheveux enlevée*, &c.

La grande *Épopée* eſt, ſans contredit, la plus noble production des beaux arts. Les anciens regardoient l'Iliade & l'Odyſſée comme deux ſources où le capitaine, l'homme d'État, le citoyen, & le père de famille devoient puiſer la ſcience qui leur étoit néceſſaire; ils trouvèrent dans ces deux Poèmes les modèles de la Tragédie & de la Comédie; ils eſtimoient que l'orateur, le peintre, le ſculpteur y pouvoient apprendre les règles les plus eſſencielles de leur art. Cette opinion ſemble outrée, mais elle ne l'eſt pas. Le poète épique a réellement en ſon pouvoir l'effet qu'on peut attendre de toutes les branches des beaux arts. L'*Épopée* réunit tout ce que les divers genres de Poéſie ont chacun de bon en ſoi. Tout ce que les arts de la parole ont d'utile & d'inſtructif, le Poème épique peut l'avoir dans un degré ſupérieur. Quel orateur a jamais ſurpaſſé Homère? Quel effet ont produit les tableaux & les peintures, dont Homère n'ait donné les exemples? N'eſt-ce pas à Homère que Phidias a dû le chef-d'œuvre de ſon art? Quelle notion capable d'élever l'ame, de l'exciter aux derniers efforts, de réprimer en elle la paſſion la plus violente, peut mieux s'inſinuer dans l'eſprit, mieux être gravée dans le cœur, qu'au moyen de la Poéſie, & de la Poéſie épique? Aſſignons donc à l'*Epopée* le rang ſuprême entre les productions de l'art; & au poète épique, s'il eſt grand dans ſon genre, la prééminence ſur tous les artiſtes.

Quand on réfléchit quel génie ce genre ſublime exige, on ne ſera pas ſurpris que le nombre des bonnes *Épopées* ſoit ſi petit. La Grèce, ſi fertile en grands génies, n'a compté que très-peu de poètes épiques; & Rome n'en a eu qu'un ſeul qui ait excellé, elle qui a d'ailleurs produit tant d'hommes admirables. Les poètes grecs & latins qui, après Homère & Virgile, ont haſardé de fournir cette carrière, bien qu'en aſſez petit nombre, n'ont pu les ſuivre que de fort loin, & ne luiſent que comme de foibles étoiles en comparaiſon de ces ſoleils. Quoique les ſciences & les arts ſoient aujourd'hui répandus dans toute l'Europe, rien n'eſt plus rare cependant qu'une bonne *Épopée*. La France, illuſtrée par tant de grands hommes, n'a encore en ce genre qu'un bien foible eſſai à produire. L'Italie, l'Angleterre, & l'Allemagne ont à cet égard l'avantage d'avoir vu naître des poètes qui peuvent approcher ou d'Homère ou de Virgile. Le poète grec ſouffriroit avec plaiſir d'avoir Milton & Klopſtock à ſes côtés: & Virgile ne mépriſeroit pas la compagnie du Taſſe. L'un & l'autre prêteroient quelquefois une oreille attentive aux chants du Dante & de l'Arioſte, & admireroient plus d'un tableau deſſiné de la main de Bodmer. (*M.* SULZER.)

(N.) ÉPOPÉE, Poème épique. Puiſque *Épos* ſignifioit *Diſcours* chez les grecs, un Poème épique étoit donc un diſcours; & il étoit en vers parce que ce n'étoit pas encore la coutume de raconter en proſe. Cela paroît bizarre, & n'en eſt pas moins vrai. Un Phérécide paſſe pour le premier grec qui ſe ſoit ſervi tout uniment de la proſe pour faire une hiſtoire moitié vraie *(a)*, moitié fauſſe, comme elles l'ont été preſque toutes dans l'antiquité.

Orphée, Linus, Tamiris, Muſée, prédéceſſeurs d'Homère, n'écrivirent qu'en vers. Héſiode, qui étoit certainement contemporain d'Homère, ne donne qu'en vers ſa Théogonie & ſon Poème des Travaux & des Jours. L'harmonie de la langue grèque invitoit tellement les hommes à la Poéſie, une maxime reſſerrée dans un vers ſe gravoit ſi aiſément dans la mémoire, que les lois, les oracles, la Morale, la Théologie, tout étoit en vers.

D'Héſiode.

Il fit uſage des fables, qui depuis long temps étoient reçues dans la Grèce. On voit clairement à la manière ſuccinte dont il parle de Prométhée & d'Épimétée, qu'il ſuppoſe ces notions déja familières à tous les grecs. Il n'en parle que pour montrer qu'il faut travailler, & qu'un lâche repos, dans lequel d'autres mythologiſtes ont fait conſiſter la félicité de l'homme, eſt un attentat contre les ordres de l'Être ſuprême.

Tâchons de préſenter ici au lecteur une imitation de ſa fable de Pandore, en changeant cependant quelque choſe aux premiers vers, & en nous conformant aux idées reçues depuis Héſiode; car aucune Mythologie ne fut jamais uniforme.

Prométhée autrefois pénétra dans les cieux.
Il prit le feu ſacré, qui n'appartient qu'aux dieux:

(a) Moitié vraie, c'eſt beaucoup.

Il en fit part à l'homme ; & la race mortelle
De l'esprit qui meut tout obtint quelque étincelle.
Perfide ! s'écria Jupiter irrité,
Ils seront tous punis de ta témérité :
Il appela Vulcain ; Vulcain créa Pandore.
De toutes les beautés qu'en Vénus on adore
Il orna mollement ses membres délicats ;
Les Amours, les Désirs forment ses premiers pas ;
Les trois Grâces & Flore arrangent sa coëffure,
Et mieux qu'elles encor elle entend la parure :
Minerve lui donna l'art de persuader ;
La superbe Junon, celui de commander :
Du dangereux Mercure elle apprit à séduire ;
A trahir ses amants, à cabaler, à nuire ;
Et par son écolière il se vit surpassé.
Ce chef d'œuvre fatal aux mortels fut laissé.
De Dieu sur les humains tel fut l'arrêt suprême :
Voilà votre supplice, & j'ordonne qu'on l'aime. (b).
Il envoie à Pandore un écrin précieux,
Sa forme & son éclat éblouïssent les yeux ;
Quels biens doit renfermer cette boëte si belle ?
De la bonté des dieux c'est un gage fidèle ;
C'est là qu'est renfermé le sort du genre humain.
Nous serons tous des dieux.... Elle l'ouvre ; & soudain
Tous les fléaux ensemble inondent la nature.
Hélas ! avant ce temps, dans une vie obscure,
Les mortels moins instruits étoient moins malheureux ;
Le vice & la douleur n'osoient approcher d'eux ;
La pauvreté, les soins, la peur, la maladie,
Ne précipitoient point le terme de leur vie.
Tous les cœurs étoient purs, & tous les jours sereins, *&c.*

Si Hésiode avoit toujours écrit ainsi, qu'il seroit supérieur à Homère !

Ensuite Hésiode décrit les quatre âges fameux, dont il est le premier qui ait parlé (du moins parmi les auteurs anciens qui nous restent). Le premier âge est celui qui précéda Pandore, temps auquel les hommes vivoient avec les dieux. L'âge de fer est celui du siège de Thèbes & de Troye. *Je suis*, dit-il, *dans le cinquième*, *& je voudrois n'être pas né.* Que d'hommes accablés par l'envie, par le fanatisme, & par la tyrannie, en ont dit autant depuis Hésiode !

C'est dans ce Poème des Travaux & des Jours qu'on trouve des proverbes qui se sont perpétués, comme, *Le potier est jaloux du potier* ; & il ajoûte, *Le musicien du musicien*, *& le pauvre même du pauvre.* C'est là qu'est l'original de cette fable du rossignol tombé dans les serres du vautour : le rossignol chante en vain pour le fléchir ; le vautour le dévore. Hésiode ne conclut pas, que *Ventre affamé n'a point d'oreilles ;* mais que les tyrans ne sont point fléchis par les talents.

(b) On a placé ici ces vers d'Hésiode, qui dans le texte, sont avant la création de Pandore.

On trouve dans ce Poème cent maximes dignes des Xénophons & des Catons.

Les hommes ignorent le prix de la sobriété ; ils ne savent pas que la moitié vaut mieux que le tout.

L'iniquité n'est pernicieuse qu'aux petits.

L'équité seule fait fleurir les cités.

Souvent un homme injuste suffit pour ruiner sa patrie.

Le méchant qui ourdit la perte d'un homme prépare souvent la sienne.

Le chemin du crime est court & aisé ; celui de la vertu est long & difficile ; mais près du but il est délicieux.

Dieu a posé le travail pour sentinelle de la vertu.

Enfin ses préceptes sur l'Agriculture ont mérité d'être imités par Virgile. Il y a aussi de très-beaux morceaux dans sa *Théogonie.* L'Amour qui débrouille le chaos ; Vénus qui, née sur la mer des parties génitales d'un Dieu, nourrie sur la terre, toujours suivie de l'Amour, unit le ciel, la mer, & la terre ensemble, sont des emblêmes admirables.

Pourquoi donc Hésiode eut-il moins de réputation qu'Homère ? Il me semble qu'à mérite égal Homère dût être préféré par les grecs ; il chantoit leurs exploits & leurs victoires sur les asiatiques leurs éternels ennemis. Il célébroit toutes les maisons qui régnoient de son temps dans l'Achaïe & dans le Péloponèse ; il écrivoit la guerre la plus mémorable du premier peuple de l'Europe contre la plus florissante nation qui fût encore connue dans l'Asie. Son Poème fut presque le seul monument de cette grande époque. Point de ville, point de famille, qui ne se crût honorée de trouver son nom dans ces archives de la valeur. On assûre même que, long temps après lui, quelques différends entre des villes grèques au sujet des terreins limitrophes furent décidés par des vers d'Homère. Il devint après sa mort le juge des villes dans lesquelles on prétend qu'il demandoit l'aumône pendant sa vie. Et cela prouve encore que les grecs avoient des poètes long temps avant d'avoir des géographes.

Il est étonnant que les grecs, se faisant tant d'honneur des Poèmes épiques qui avoient immortalisé les combats de leurs ancêtres, ne trouvassent personne qui chantât les journées de Marathon, des Thermopiles, de Platée, de Salamine. Les héros de ce temps-là valoient bien Agamemnon, Achille, & les Ajax.

Tirtée, capitaine, poète, & musicien, tel que nous avons vu de nos jours le roi de Prusse, fit la guerre & la chanta. Il anima les spartiates contre les messéniens par ses vers, & remporta la victoire. Mais ses ouvrages sont perdus, & on ne dit point qu'il ait fait de Poème épique dans le siècle de Périclès : les grands talents se tournèrent vers la Tragédie ; ainsi, Homère resta seul, & sa gloire augmenta de jour en jour. Venons à son *Iliade.*

De l'Iliade.

Ce qui me confirme dans l'opinion qu'Homère

étoit de la colonie grèque établie à Smyrne, c'est cette foule de métaphores & de peintures dans le style oriental. La terre qui retentit sous les pieds dans la marche de l'armée, comme les foudres de Jupiter sur les monts qui couvrent le géant Tiphée; un vent plus noir que la nuit qui vole avec les tempêtes; Mars & Minerve suivis de la terreur, de la fuite, & de l'insatiable discorde, sœur & compagne de l'homicide dieu des combats, qui s'élève dès qu'elle paroît, & qui en foulant la terre porte dans le ciel sa tête orgueilleuse: toute l'*Iliade* est pleine de ces images; & c'est ce qui faisoit dire au sculpteur Bouchardon, Lorsque j'ai lu Homère, j'ai cru avoir vingt pieds de haut.

Son Poème, qui n'est point du tout intéressant pour nous, étoit donc très-précieux pour tous les grecs.

Ses dieux sont ridicules aux yeux de la raison, mais ils ne l'étoient pas à ceux du préjugé; & c'étoit pour le préjugé qu'il écrivoit.

Nous rions, nous levons les épaules en voyant des dieux qui se disent des injures, qui se battent entre eux, qui se battent contre des hommes, qui sont blessés, & dont le sang coule; mais c'étoit là l'ancienne Théologie de la Grèce & de presque tous les peuples asiatiques. Chaque nation, chaque petite peuplade avoit sa divinité particulière qui la conduisoit aux combats.

Les habitants des nuées, & des étoiles qu'on supposoit dans les nuées, s'étoient fait une guerre cruelle. La guerre des anges contre les anges étoit le fondement de la religion des bracmanes, de temps immémorial. La guerre des Titans, enfants du ciel & de la terre, contre les dieux maîtres de l'Olympe, étoit le premier mystère de la religion grèque. Typhon chez les égyptiens avoit combattu contre Oshiret, que nous nommons Osiris, & l'avoit taillé en pièces.

Madame Dacier, dans sa préface de l'*Iliade*, remarque très-sensément après Eustathe évêque de Thessalonique & Huet évêque d'Avranche, que chaque nation voisine des hébreux avoit son dieu des armées. En effet Jephté ne dit-il pas aux ammonites: *Vous possédez justement ce que votre dieu Chamos vous a donné; souffrez donc que nous ayons ce que notre Dieu nous donne?*

Ne voit-on pas le Dieu de Juda vainqueur dans les montagnes, mais repoussé dans les vallées?

Quant aux hommes qui luttent contre les immortels, c'est encore une idée reçue; Jacob lutte une nuit entière contre un ange de Dieu. Jupiter envoie un songe trompeur au chef des grecs; le Seigneur envoie un songe trompeur au roi Achab. Ces emblêmes étoient fréquents & n'étonnoient personne. Homère a donc peint son siècle; il ne pouvoit pas peindre les siècles suivants.

On doit répéter ici que ce fut une étrange entreprise dans La Motte, de dégrader Homère & de le traduire; mais il fut encore plus étrange de l'abréger pour le corriger. Au lieu d'échauffer son génie en tâchant de copier les sublimes peintures d'Homère, il voulut lui donner de l'esprit; c'est la manie de la plupart des françois; une espèce de pointe qu'ils appellent un *trait*, une petite antithèse, un léger contraste de mots leur suffit. C'est un défaut dans lequel Racine & Boileau ne sont presque jamais tombés. Mais combien d'auteurs, combien d'hommes de génie même se sont laissés séduire par ces puérilités, qui dessèchent & qui énervent tout genre d'Éloquence! En voici, autant que j'en puis juger, un exemple bien frapant.

Phénix, au livre neuvième, pour appaiser la colère d'Achille, lui parle à peu près ainsi:

Les Prières, mon Fils, devant vous éplorées,
Du Souverain des dieux sont les filles sacrées;
Humbles, le front baissé, les yeux baignés de pleurs;
Leur voix triste & craintive exhale leurs douleurs.
On les voit d'une marche incertaine & tremblante
Suivre de loin l'Injure impie & menaçante,
L'Injure au front superbe, au regard sans pitié,
Qui parcourt à grands pas l'univers effrayé.
Elles demandent grâce.... & lorsqu'on les refuse,
C'est au trône de Dieu que leur voix vous accuse;
On les entend crier, en lui tendant les bras:
Punissez le cruel qui ne pardonne pas;
Livrez ce cœur farouche aux affronts de l'Injure;
Rendez-lui tous les maux qu'il aime qu'on endure;
Que le barbare apprenne à gémir comme nous.
Jupiter les exauce; & son juste courroux
S'appesantit bientôt sur l'homme impitoyable.

Voilà une traduction foible, mais assez exacte; & malgré la gêne de la rime & la sècheresse de la langue, on apperçoit quelques traits de cette grande & touchante image si fortement peinte dans l'original.

Que fait le correcteur d'Homère? il mutile en deux vers d'antithèses toute cette peinture.

On offense les dieux, mais par des sacrifices
De ces dieux irrités on fait des dieux propices.

Ce n'est plus qu'une sentence triviale & froide. Il y a sans doute des longueurs dans le discours de Phénix; mais ce n'étoit pas la peinture des Prières qu'il falloit retrancher.

Homère a de grands défauts: Horace l'avoue; tous les hommes de goût en conviennent; il n'y a qu'un commentateur qui puisse être assez aveugle pour ne les pas voir. Pope lui-même, traducteur du poète grec, dit que « c'est une vaste campagne, » mais brute, où l'on rencontre des beautés naturelles de toute espèce qui ne se présentent pas » aussi régulièrement que dans un jardin régulier; » que c'est une abondante pépinière qui contient » les semences de tous les fruits; un grand arbre » qui pousse des branches superflues qu'il faut » couper. »

Madame Dacier prend le parti de la vaste cam-

pagne, de la pépinière, & de l'arbre; & veut qu'on ne coupe rien. C'étoit sans doute une femme au dessus de son sexe, & qui a rendu de grands services aux Lettres, ainsi que son mari; mais quand elle se fit homme, elle se fit commentateur; elle outra tant ce rôle qu'elle donna envie de trouver Homère mauvais. Elle s'opiniâtra au point d'avoir tort avec M. de La Motte même. Elle écrivit contre lui en régent de collège; & La Motte répondit comme auroit fait une femme polie & de beaucoup d'esprit. Il traduisit très-mal l'*Iliade*; mais il l'attaqua fort bien.

Nous ne parlerons pas ici de l'*Odyssée*; nous en dirons quelque chose quand nous serons à l'*Arioste*.

De Virgile.

Il me semble que le second livre de l'*Énéide*, le quatrième, & le sixième, sont autant au dessus de tous les poètes grecs & de tous les latins sans exception, que les statues de Girardon sont supérieures à toutes celles qu'on fit en France avant lui.

On a souvent dit que Virgile a emprunté beaucoup de traits d'Homère, & que même il lui est inférieur dans ses imitations; mais il ne l'a point imité dans ces trois chants dont je parle. C'est là qu'il est lui-même; c'est-là qu'il est touchant & qu'il parle au cœur. Peut-être n'étoit-il point fait pour le détail terrible mais fatiguant des combats. Horace avoit dit de lui, avant qu'il eût entrepris l'*Énéide*,

Molle atque facetum
Virgilio annuerunt gaudentes rure Camœnæ.

Facetum ne signifie pas *facétieux*, mais *agréable*. Je ne sais si on ne retrouve pas un peu de cette mollesse heureuse & attendrissante dans la passion fatale de Didon. Je crois du moins y retrouver l'auteur de ces vers admirables qu'on rencontre dans ses églogues:

Ut vidi, ut perii, ut me malus abstulit error!

Certainement le chant de la descente aux enfers ne seroit pas déparé par ces vers de la quatrième églogue:

Ille deûm vitam accipiet, divisque videbit
Permistos heroas, & ipse videbitur illis;
Pacatumque reget patriis virtutibus orbem.

Je crois revoir beaucoup de ces traits simples, élégants, attendrissants, dans les trois beaux chants de l'*Énéide*.

Tout le quatrième chant est rempli de vers touchants qui font verser des larmes à ceux qui ont de l'oreille & du sentiment:

Dissimulare etiam sperasti, Perfide, tantum
Posse nefas, tacitusque meâ discedere terrâ!
Nec te noster amor, nec te data dextera quondam,
Nec moritura tenet crudeli funere Dido....
Conscendit furibunda rogos, ensemque recludit
Dardanium, non hos quæsitum munus in usus.

Il faudroit transcrire presque tout ce chant, si on vouloit en faire remarquer les beautés.

Et dans le sombre tableau des enfers, que de vers encore respirent cette mollesse touchante & noble à la fois!

Ne, Pueri, ne tanta animis assuescite bella.
Tuque prior, tu parce, genus qui ducis Olympo;
Projice tela manu, Sanguis meus.

Enfin, on sait combien de larmes fit verser à l'empereur Auguste, à Livie, à tout le Palais, ce seul demi-vers:

Tu Marcellus eris.

Homère n'a jamais fait répandre de pleurs. Le vrai poète est, à ce qu'il me semble, celui qui remue l'ame & qui l'attendrit; les autres sont de beaux parleurs. Je suis loin de proposer cette opinion pour règle. *Je donne mon avis*, dit Montagne, *non comme bon, mais comme mien.*

De Lucain.

Si vous cherchez dans Lucain l'unité de lieu & d'action, vous ne la trouverez pas; mais où la trouveriez-vous? Si vous espérez sentir quelque émotion, quelque intérêt, vous n'en éprouverez pas dans les longs détails d'une guerre, dont le fond est rendu très-sec, & dont les expressions sont ampoulées; mais si vous voulez des idées fortes, des discours d'un courage philosophique & sublime, vous ne les verrez que dans Lucain parmi les anciens. Il n'y a rien de plus grand que le discours de Labiénus à Caton aux portes du temple de Jupiter-Hammon, si ce n'est la réponse de Caton même:

Hæremus cuncti superis; temploque tacente
Nil facimus non sponte Dei.
. . . . Steriles non legit arenas
Ut caneret paucis; mersitne hoc pulvere verum?
Estne Dei sedes nisi terra, & pontus, & aër,
Et cœlum, & virtus? Superos quid quærimus ultra?
Jupiter est quodcumque vides, quocumque moveris.

Mettez ensemble tout ce que les anciens poètes ont dit des dieux; ce sont des discours d'enfants en comparaison de ce morceau de Lucain. Mais dans un vaste tableau où l'on voit cent personnages, il ne suffit pas qu'il y en ait un ou deux supérieurement dessinés.

Du Tasse.

Boileau a dénigré le clinquant du Tasse; mais qu'il y ait une centaine de paillettes d'or faux dans une étoffe d'or, on doit le pardonner. Il y a beaucoup de pierres brutes dans le grand bâtiment de marbre élevé par Homère. Boileau le savoit, le sentoit, & il n'en parle pas. Il faut être juste.

On

On renvoie le lecteur à ce qu'on a dit du Taſſe, dans l'*Eſſai ſur le Poème épique.* Mais il faut dire ici qu'on ſait par cœur ſes vers en Italie. Si à Veniſe, dans une barque, quelqu'un récite une ſtance de la *Jéruſalem délivrée ;* la barque voiſine lui répond par la ſtance ſuivante.

Si Boileau eût entendu ces concerts, il n'auroit eu rien à répliquer.

On connoît aſſez le Taſſe ; je ne répèterai ici ni les éloges ni les critiques. Je parlerai un peu plus au long de l'Arioſte.

De l'Arioſte.

L'*Odyſſée* d'Homère ſemble avoir été le premier modèle du *Morgante*, de l'*Orlando amoroſo*, & de l'*Orlando furioſo ;* & ce qui n'arrive pas toujours, le dernier de ces Poèmes a été ſans contredit le meilleur.

Les compagnons d'Ulyſſe changés en pourceaux, les vents enfermés dans une peau de chèvre, des muſiciennes qui ont des queues de poiſſon & qui mangent ceux qui approchent d'elles, Ulyſſe qui ſuit tout nud le chariot d'une belle princeſſe qui venoit de faire la grande leſſive, Ulyſſe déguiſé en gueux qui demande l'aumône, & qui enſuite tue tous les amants de ſa vieille femme, aidé ſeulement de ſon fils & de deux valets, ſont des imaginations qui ont donné naiſſance à tous les romans en vers qu'on a faits depuis dans ce goût.

Mais le roman de l'Arioſte eſt ſi plein & ſi varié, ſi fécond en beautés de tous les genres, qu'il m'eſt arrivé plus d'une fois, après l'avoir lu tout entier, de n'avoir d'autre déſir que d'en recommencer la lecture. Quel eſt donc le charme de la Poéſie naturelle ? Je n'ai jamais pu lire un ſeul chant de ce Poème dans nos traductions en proſe.

Ce qui m'a ſurtout charmé dans ce prodigieux ouvrage, c'eſt que l'auteur, toujours au deſſus de ſa matière, la traite en badinant. Il dit les choſes les plus ſublimes ſans effort ; & il les finit ſouvent par un trait de plaiſanterie, qui n'eſt ni déplacé ni recherché. C'eſt à la fois l'*Iliade*, l'*Odyſſée*, & *Dom Quichote ;* car ſon principal chevalier errant devient fou comme le héros eſpagnol, & eſt infiniment plus plaiſant : il y a bien plus ; on s'intéreſſe à *Roland*, & perſonne ne s'intéreſſe à *Dom Quichote*, qui n'eſt repréſenté dans *Cervantes* que comme un inſenſé à qui on fait continuellement des malices.

Le fond du Poème qui raſſemble tant de choſes, eſt préciſément celui de notre roman de *Caſſandre*, qui eut tant de vogue autrefois parmi nous, & qui a perdu cette vogue abſolument, parce qu'ayant la longueur de l'*Orlando furioſo*, il n'a aucune de ſes beautés ; & quand il les auroit en proſe françoiſe, cinq ou ſix ſtances de l'Arioſte les éclipſeroient toutes. Ce fond du Poème eſt que la plupart des héros & les princeſſes qui n'ont pas péri pendant la guerre, ſe retrouvent dans Paris après mille aventures, comme les perſonnages du roman de *Caſſandre* ſe retrouvent dans la maiſon de Polémon.

Il y a dans l'*Orlando furioſo* un mérite inconnu à toute l'Antiquité ; c'eſt celui de ſes exordes. Chaque chant eſt comme un palais enchanté dont le veſtibule eſt toujours dans un goût différent, tantôt majeſtueux, tantôt ſimple, même groteſque. C'eſt de la Morale, ou de la gaieté, ou de la galanterie, & toujours du naturel & de la vérité.

Voyez ſeulement cet exorde du quarante-quatrième chant de ce Poème, qui en contient quarante-ſix & qui cependant n'eſt pas trop long ; de ce Poème qui eſt tout en ſtances rimées & qui cependant n'a rien de géné ; de ce Poème qui démontre la néceſſité de la rime dans toutes les langues modernes ; de ce Poème charmant qui démontre ſurtout la ſtériſité & la groſſièreté des Poèmes épiques barbares, dans leſquels les auteurs ſe ſont affranchis du joug de la rime, parce qu'ils n'avoient pas la force de le porter, comme diſoit Pope, & comme l'a écrit Louïs Racine qui a eu raiſon alors ;

Speſſo in poveri alberghi, e in picciol tetti,
Nelle calamitadi, e nei diſagi,
Meglio s'aggiungon d'amicizia i petti,
Che fra ricchezze invidioſe, ed agi
Delle piene d'inſidie, e di ſoſpetti
Corti regali, e ſplendidi palagi,
Ove la caritade è in tutto eſtinta ;
Ne ſi vede amicizia ſe non finta.

Quindi avvien che tra principi, e ſignori
Patti e convenzion' ſono ſi frali.
Fan' lega oggi rè, papi, imperatori ;
Doman ſaran nemici capitali :
Perchè, qual' l'apparenze eſteriori ;
Non hanno i cor, non han gli animi tali ;
Che non mirando al torto, più ch'al dittro,
Attendon ſolamente al lor profitto.

On a imité ainſi plus tôt que traduit cet exorde :

L'amitié ſous le chaume habita quelquefois ;
On ne la trouve point dans les Cours orageuſes,
Sous les lambris dorés des prélats & des rois,
Séjour des faux ſerments, des careſſes trompeuſes,
Des ſourdes factions, des effrénés déſirs ;
Séjour où tout eſt faux, & même les plaiſirs.

Les papes, les céſars, appaiſent leur querelle,
Jurent ſur l'Évangile une paix fraternelle ;
Vous les voyez demain l'un de l'autre ennemis ;
C'étoit pour ſe tromper qu'ils s'étoient réunis,
Nul ſerment n'eſt gardé, nul accord n'eſt ſincère ;
Quand la bouche a parlé, le cœur dit le contraire.
Du Ciel, qu'ils atteſtoient, ils bravoient le couroux ;
L'intérêt eſt le dieu qui les gouverne tous.

Il n'y a perſonne d'aſſez barbare pour ignorer qu'Aſtolphe alla dans le paradis reprendre le bon ſens de Roland, que la paſſion de ce héros pour Angélique lui avoit fait perdre, & qu'il le lui rendit très-proprement renfermé dans une phiole.

Le prologue du trente-cinquième chant eſt une alluſion à cette aventure :

Chi ſalirà per me, Madonna, in cielo
A riportarne il mio perduto ingegno?
Che poi che uſci da' be' voſtri occhi il telo,
Che'l cor mi fiſſe, ognor perdendo vegno;
Nè di tanta jattura mi querelo,
Purchè non creſca, maſtia a queſto ſegno;
Ch'io dubito, ſe più ſi va ſcemando,
Di venir tal, qual ho deſcritto Orlando.

Per riaver l'ingegno mio m'è avviſo
Che non biſogna che per l'aria io poggi.
Nel cerchio della luna, o in paradiſo,
Chè'l mio non credo che tant' alto alloggi:
Ne' bei voſtri occhi, e nel ſereno viſo,
Nel ſen d'avorio, e alabaſtrini poggi
Se ne va errando; ed io con queſta labbia
Lo corrò, ſe vi par ch'io lo riabbia.

Ceux qui n'entendent pas l'italien peuvent ſe faire quelque idée de ces ſtrophes par la verſion françoiſe :

Oh! ſi quelqu'un vouloit monter pour moi
Au paradis! s'il y pouvoit reprendre
Mon ſens commun! s'il daignoit me le rendre!...
Belle Aglaé, je l'ai perdu pour toi;
Tu m'as rendu plus fou que Roland même;
C'eſt ton ouvrage : on eſt fou quand on aime.
Pour retrouver mon eſprit égaré,
Il ne faut pas faire un ſi long voyage.
Tes yeux l'ont pris, il en eſt éclairé;
Il eſt errant ſur ton charmant viſage,
Sur ton beau ſein, ce trône des amours:
Il m'abandonne. Un ſeul regard peut-être,
Un ſeul baiſer peut le rendre à ſon maître;
Mais ſous tes lois il reſtera toujours.

Ce *molle & facetum* de l'Arioſte, cette urbanité, cet atticiſme, cette bonne plaiſanterie répandue dans tous ſes chants, n'ont été ni rendus ni même ſentis par Mirabaud ſon traducteur, qui ne s'eſt pas douté que l'Arioſte railloit de toutes ſes imaginations. Voyez ſeulement le prologue du vingt-quatrième chant :

Chi mette il piè ſu l'amoroſa pania
Cerchi ritrarlo, e non v'inveſchi l'ale.
Chè non è in ſomma amor ſe non inſania,
A giudicio de' ſavii univerſale.
E ſe ben, come Orlando, ognun non ſmania,
Suo furor moſtra a qualche altro ſegnale.
E quale è di pazzia ſegno più eſpreſſo
Che per altri voler perder ſe ſteſſo?

✡

Vari gli effetti ſon; ma la pazzia
E tutt' una però, che gli fa uſcire.
Gli è come una gran ſelva, ove la via
Conviene a forza a chi vi va fallire.
Chi ſù, chi giù, chi quà, chi là travia.
Per concludere in ſomma, io vi vo' dire,
A chi in amor s'invecchia oltre ogni pena,
Si convengono i ceppi, e la catena.

✡

Ben mi ſi potria dir : Frate, tu vai
L'altrui moſtrando, e non vedi il tuo fallo.
Io vi reſpondo, che comprendo aſſai
Or che di mente ho lucido intervallo;
Ed ho gran cura (e ſpero farlo omai)
Di riposarmi, e d'uſcir fuor di ballo;
Ma toſto far, come vorrei, nol poſſo,
Che'l male è penetrato infin all'oſſo.

Voici comme Mirabaud traduit ſérieuſement cette plaiſanterie.

« Que celui qui a mis le pied ſur les gluaux » de l'amour tâche de l'en tirer promptement, & » de n'y pas laiſſer engluer ſes aîles ; car au jugement unanime des plus ſages, l'amour eſt une » vraie folie. Quoique tous ceux qui s'y abandonnent comme Roland ne deviennent pas furieux, » il n'y en a cependant pas un ſeul qui ne faſſe » voir combien ſa raiſon eſt égarée.

» Les effets de cette manie ſont différents, mais » une même cauſe les produit : c'eſt comme une » épaiſſe forêt où l'un prend à droite, l'autre prend » à gauche ; ſans compter enfin toutes les autres » peines que l'amour fait ſouffrir, il nous ôte encore la liberté & nous charge de fers.

» Quelqu'un me dira peut-être : Eh mon ami, » prenez pour vous-même les avis que vous donnez » aux autres. C'eſt bien auſſi mon deſſein à préſent » que la raiſon m'éclaire ; je ſonge à m'affranchir » d'un joug qui me pèſe, & j'eſpère que j'y parviendrai. Il eſt pourtant vrai que, le mal étant » fort enraciné, il me faudra pour en guérir beaucoup plus de temps que je ne voudrois. »

Je crois reconnoître davantage l'eſprit de l'Arioſte dans cette imitation faite par un auteur inconnu :

Qui dans la glû du tendre amour s'empêtre,
De s'en tirer n'eſt pas long temps le maître ;
On s'y démène, on y perd ſon bon ſens,
Témoin Roland & d'autres perſonnages,
Tous gens de bien, mais fort extravagants :
Ils ſont tous fous ; ainſi l'ont dit les ſages.

Cette folie a différents effets :
Ainſi qu'on voit dans de vaſtes forêts,
A droite, à gauche, errer à l'aventure,
Des pèlerins au gré de leur monture,
Leur grand plaiſir eſt de ſe fourvoyer ;
Et pour leur bien je voudrois les lier.

A ce propos quelqu'un me dira, Frère,
C'eſt bien prêcher ; mais il falloit te taire.
Corrige-toi ſans ſermoner les gens.
Oui, mes Amis, oui, je ſuis très-coupable ;

Et j'en conviens quand j'ai de bons moments;
Je prétends bien changer avec le temps,
Mais jusqu'ici le mal est incurable.

Quand je dis que l'Arioste égale Homère dans la description des combats, je n'en veux pour preuve que ces vers :

Suona l'un brando, e l'altro, or basso, or alto;
Il martel di Vulcano era più tardo
Nella spelunca offumicata, dove
Battea all'incude i folgori di giove.

. . . .

. . . .

Aspero concento, orribile armonia
D'alte querele, d'ululi, e di strida
Della misera gente, che peria
Nel fondo, per cagion della sua guida;
Istranamente concordar s'udia
Col fiero suon della fiama omicida.

. . . .

. . . .

L'alto rumor delle sonore trombe,
Di timpani, e di barbari strumenti,
Giunte al continuo suon d'archi, di frombe,
Di macchine, di ruote, e di tormenti;
E quel, di che più par che'l ciel rimbombe,
Gridi, tumulti, gemiti, e lamenti,
Rendono un alto suon, che a quel s'accorda,
Con che i vicin, cadendo, il Nilo assorda.

. . . .

. . . .

Alle squallide ripe del l'Acheronte
Sciolta del corpo, più freddo ce ghiaccio,
Bestemmiando fuggi l'alma sdegnosa
Che fù si altera al mondo, e si orgogliosa.

Voici une foible traduction de ces beaux vers :

Entendez-vous leur armure guerrière
Qui retentit des coups de cimetère!
Moins violents, moins prompts sont les marteaux
Qui vont frapant les célestes carreaux,
Quand tout noirci de fumée & de poudre,
Au mont Etna Vulcain forge la foudre.

. . . .

. . . .

Concert horrible, exécrable harmonie
De cris aigus & de longs hurlements,
Du bruit des cors, des plaintes des mourants,
Et du fracas des maisons embrâsées
Que sous leurs toits la flamme a renversées.
Les instruments de ruine & de mort
Volants en foule & d'un commun effort,
Et la trompette, organe du carnage,
De plus d'horreur emplissent ce rivage
Que n'en ressent l'étonné voyageur
Alors qu'il voit tout le Nil en fureur,
Tombant des cieux qu'il touche & qu'il inonde,
Sur cent rochers précipiter son onde.

. . . .

. . . .

Alors, alors cette ame si terrible,
Impitoyable, orgueilleuse, inflexible,
Fuit de son corps & sort en blasphémant;
Superbe encor à son dernier moment,
Et défiant les éternels abîmes
Où s'engloutit la foule de ses crimes.

Il a été donné à l'Arioste d'aller & de revenir de ces descriptions terribles aux peintures les plus voluptueuses, & de ces peintures à la Morale la plus sage. Ce qu'il a de plus extraordinaire encore, c'est d'intéresser vivement pour les héros & les héroïnes dont il parle, quoi qu'il y en ait un nombre prodigieux. Il y a presque autant d'évènements touchants dans son Poème que d'aventures grotesques; & son lecteur s'accoutume si bien à cette bigarrure, qu'il passe de l'une à l'autre sans en être étonné.

Je ne sais quel plaisant a fait courir le premier ce mot prétendu du cardinal d'Est, *Messer Lodovico dove avete pigliato tante coglionerie?* Le cardinal auroit dû ajouter, *Dove avete pigliato tante cose divine?* Aussi est-il appelé en Italie *Il divino Ariosto.*

Il fut le maître du Tasse. L'*Armide* est d'après l'*Alcine*. Le voyage des deux chevaliers qui vont désenchanter Renaud, est absolument imité du voyage d'Astolphe. Et il faut avouer encore que les imaginations fantasques qu'on trouve si souvent dans le Poème de *Roland le furieux*, sont bien plus convenables à un sujet mêlé de sérieux & de plaisant, qu'au Poème sérieux du Tasse, dont le sujet sembloit exiger des mœurs plus sévères.

Ne passons pas sous silence un autre mérite qui n'est propre qu'à l'Arioste; je veux parler des charmants prologues de tous ses chants.

Je n'avois pas osé autrefois le compter parmi les poètes épiques, je ne l'avois regardé que comme le premier des grotesques : mais en le relisant je l'ai trouvé aussi sublime que plaisant, & je lui fais très-humblement réparation. On assûre que le pape Léon X publia une bulle en faveur de l'*Orlando furioso*, & déclara excommuniés ceux qui diroient du mal de ce Poème. Je ne veux pas encourir l'excommunication.

C'est un grand avantage de la langue italienne, ou plus tôt c'est un rare mérite dans le Tasse & dans l'Arioste, que des Poèmes si longs, non seulement rimés, mais rimés en stances, en rimes croisées, ne fatiguent point l'oreille, & que le poète ne paroisse presque jamais géné.

Le Trissin au contraire, qui s'est délivré du joug de la rime, semble n'en avoir que plus de contrainte, avec bien moins d'harmonie & d'élégance.

Spencer en Angleterre voulut rimer en stances

ſon Poème de *la Fée reine;* on l'eſtima, & perſonne ne le put lire.

Je crois la rime néceſſaire à tous les peuples qui n'ont pas dans leur langue une mélodie ſenſible, marquée par les longues & par les brèves, & qui ne peuvent employer ces dactyles & ces ſpondées qui font un effet ſi merveilleux dans le latin.

Je me ſouviendrai toujours que je demandai au célèbre Pope, pourquoi Milton n'avoit pas rimé ſon *Paradis perdu;* & qu'il me répondit, *Becauſe he could not*, parce qu'il ne le pouvoit pas. (*a*)

Je ſuis perſuadé que la rime, irritant, pour ainſi dire, à tout moment le génie, lui donne autant d'élancements que d'entraves; qu'en le forçant de tournèr ſa penſée en mille manières, elle l'oblige auſſi de penſer avec plus de juſteſſe & de s'exprimer avec plus de correction. Souvent l'artiſte, en s'abandonnant à la facilité des vers blancs, & ſentant intérieurement le peu d'harmonie que ces vers produiſent, croit y ſuppléer par des images giganteſques qui ne ſont point dans la nature. Enfin il lui manque le mérite de la difficulté ſurmontée.

Pour les Poèmes en proſe, je ne ſais ce que c'eſt que ce monſtre. Je n'y vois que l'impuiſſance de faire des vers. J'aimerois autant qu'on me proposât un concert ſans inſtruments. Le *Caſſandre* de *La Calprenède* ſera, ſi l'on veut, un Poème en proſe; j'y conſens; mais dix vers du Taſſe valent mieux.

De Milton.

Si Boileau, qui n'entendit jamais parler de Milton, abſolument inconnu de ſon temps, avoit pu lire le *Paradis perdu*, c'eſt alors qu'il auroit pu dire comme du Taſſe:

Quel objet enfin à préſenter aux yeux.
Que le diable toujours hurlant contre les cieux!

Un épiſode du Taſſe eſt devenu le ſujet d'un Poème entier chez l'auteur anglois; celui-ci a étendu ce que l'autre avoit jeté avec diſcrétion dans la fabrique de ſon Poème.

Je me livre au plaiſir de tranſcrire ce que dit le Taſſe au commencement du quatrième chant.

Quinci avendo pur tutto il penſier volto
A recar' nè criſtïani ultima doglia,
Che ſia comanda il popol ſuo racolto,
(Concilio orrendo) entro la regia ſolia.
Come ſia pur leggiera impreſa (ahì ſtolto)
Il repugnare alla divina voglia:
Solto, ch'al ciel s'agguaglia, e'n obblio pone,
Come di dio la deſtra irata tuone.



(*a*) Il y a lieu de croire, dit Samuel Johnſon, que Milton avoit pris de l'*Italia liberata* du Triſſin, l'idée d'écrire ſon Poème en vers non rimés; & que, trouvant le vers blanc plus aiſé que le vers rimé, il chercha à ſe perſuader qu'il valoit mieux. *Le vers blanc*, a dit un autre écrivain, *n'eſt vers que pour les yeux.* (*L'Editeur.*)

Chiama gli abitator dell'ombre eterne
Il rauco ſuon della tartarea tromba;
Lerman le ſpazioſe atre caverne,
E l'aer cieco a quel rumor rimbomba.
Nè ſtridendo coſi dalle ſuperne
Regione del cielo il ſolgor piomba;
Nè ſi ſcoſſa giamai trema la terra,
Quand' i vapori in ſen gravida ſerra.



Orrida maeſtà nel fero aſpetto
Terrore accreſce, e più ſuperbo il rende.
Roſſeggian gli occhi; e di veneno infetto,
Come infauſta cometa, il guardo ſplende.
Gli involve il mento, e ſù l'irſuto petto
Iſpida, e ſolta la gran barba ſcende.
Ed in guiſa di voragine profonda,
S'apre la bocca d'atro ſangue immonda.



Quali i fumi ſulfurei ed infiammati
Eſcon di mongibello, e'l puzzo, e'l tuono;
Tal della fera bocca i negri fiati,
Tale il fetore, e le faville ſono.
Mentre ei parlava, Cerbero i latrati
Ripreſſe, e l'Idra ſi fe' muta al ſuono:
Reſtò Cocito, e ne tremar gli abiſſi,
E in queſti detti il gran rimbombo udiſſi.



Tartareï numi, di ſeder più degni
Là ſovra il ſole, ond'è l'origin voſtra;
Che meco già da' più felici regni
Spinſe il gran caſo in queſta orribil chioſtra;
Gli antichi altrui ſoſpetti, e i fieri ſdegni
Noti ſon troppo, e l'alta impreſa noſtra.
Or colui regge a ſuo voler le ſtelle,
E' noi ſiam giudicate alme rubelle.



Ed in vece del di ſereno, e puro,
Dell'aureo ſol, degli ſtellati giri,
N'hà qui rinchiuſi in queſto abiſſo oſcuro;
Ne' vol, ch'al primo onor per noi s'aſpiri.
E poſcia (ahi quanto a ricordarlo è duro,
Queſto è quel che più inaſpra i miei martiri.)
Nè bei ſeggi celeſti hà l'uom' chiamato,
L'uom' vile, e di vil ſangue in terra nato.

Tout le Poème de Milton ſemble fondé ſur ces vers, qu'il a même entièrement traduits. Le Taſſe ne s'appeſantit point ſur les reſſorts de cette machine, la ſeule peut-être que l'auſtérité de ſa religion & le ſujet d'une croiſade duſſent lui fournir. Il quitte le diable le plus tôt qu'il peut, pour préſenter ſon *Armide* aux lecteurs; l'admirable *Armide*, digne de l'*Alcine* de l'*Arioſte* dont elle eſt imitée. Il ne fait point tenir de longs

discours à Bélial, à Mammon, à Belzébut, à Satan.

Il ne fait point bâtir une salle pour les diables; il n'en fait pas des géants pour les transformer en pygmées, afin qu'ils puissent tenir plus à l'aise dans la salle. Il ne déguise point enfin Satan en cormoran & en crapaud.

Qu'auroient dit les Cours & les savants de l'ingénieuse Italie, si le Tasse, avant d'envoyer l'esprit de ténèbres exciter Hidraot, le père d'*Armide*, à la vengeance, se fût arrété aux portes de l'enfer pour s'entretenir avec la mort & le péché; si le péché lui avoit appris qu'il étoit sa fille, qu'il avoit accouché d'elle par la tête; qu'ensuite il devint amoureux de sa fille; qu'il en eut un enfant qu'on appela *la mort;* que la mort (qui est supposée masculin) coucha avec le péché (qui est supposé féminin), & qu'elle en eut une infinité de serpents, qui rentrent à toute heure dans ses entrailles & qui en sortent.

De tels rendez-vous, de telles jouïssances sont aux yeux des italiens de singuliers épisodes d'un Poème épique. Le Tasse les a négligés, & il n'a pas eu la délicatesse de transformer Satan en crapaud, pour mieux instruire *Armide.*

Que n'a-t-on point dit de la guerre des bons & des mauvais anges, que Milton a imitée de la Gigantomachie de Claudien? Gabriel consume deux chants entiers à raconter les batailles données dans le ciel contre Dieu même, & ensuite la création du monde. On s'est plaint que ce Poème ne soit presque rempli que d'épisodes; & quels épisodes! C'est Gabriel & Satan qui se disent des injures; ce sont des anges qui se font la guerre dans le ciel, & qui la font à Dieu. Il y a dans le ciel des dévots & des espèces d'athées. Abdiel, Ariel, Arioc, Rimiel, combattent Moloc, Belzébut, Nisroc; on se donne de grands coups de sabre; on se jette des montagnes à la tête, avec les arbres qu'elles portent, & les neiges qui couvrent leurs cimes, & les rivières qui coulent à leurs pieds. C'est là, comme on voit, la belle & simple nature!

On se bat dans le ciel à coups de canons, encore cette imagination est-elle prise de l'Arioste; mais l'Arioste semble garder quelque bienséance dans cette invention. Voilà ce qui a dégoûté bien des lecteurs italiens & françois. Nous n'avons garde de porter notre jugement; nous laissons chacun sentir du dégoût ou du plaisir à sa fantaisie.

On peut remarquer ici que la fable de la guerre des géants contre les dieux, semble plus raisonnable que celle des anges, si le mot de raisonnable peut convenir à de telles fictions. Les géants de la fable étoient supposés les enfants du ciel & de la terre, qui redemandoient une partie de leur héritage à des dieux, auxquels ils étoient égaux en force & en puissance. Ces dieux n'avoient point créé les titans, ils étoient corporels comme eux; mais il n'en est pas ainsi dans notre religion. Dieu est un être pur, infini, tout-puissant, créateur de toutes choses, à qui ses créatures n'ont pu faire la guerre, ni lancer contre lui des montagnes, ni tirer du canon.

Milton a donc décrit cette guerre. Il y a prodigué les peintures les plus hardies. Ici ce sont des anges à cheval, & d'autres qu'un coup de sabre coupe en deux, & qui se rejoignent sur le champ; là c'est la mort qui *lève le nez pour renifler l'odeur des cadavres* qui n'existent pas encore. Ailleurs elle frape de *sa massue pétrifique sur le froid & sur le sec.* Plus loin c'est le froid & le chaud, le sec & l'humide qui se disputent l'empire du monde, & qui *conduisent en bataille rangée des embrions d'atômes.* Les questions les plus épineuses de la plus rebutante scolastique, sont traitées en plus de vingt endroits dans les termes mêmes de l'école. Des diables en enfer s'amusent à disputer sur la grâce, sur le libre arbitre, sur la prédestination, tandis que d'autres jouent de la flûte.

Au milieu de ces inventions, il soumet son imagination poétique, & la restreint à paraphraser dans deux chants les premiers chapitres de la Genèse:

God saw the light was good;
And light from darkness divided,
Light the day and darkness neight he nam'd.
Again god said let be the firmament....
And saw that it was good....

C'est un respect qu'il montre pour l'ancien Testament, ce fondement de notre sainte Religion.

Nous croyons avoir une traduction exacte de Milton, & nous n'en avons point. On a retranché, ou entièrement altéré plus de deux-cents pages qui prouveroient la vérité de ce que j'avance.

En voici un précis que je tire du cinquième chant.

Après qu'Adam & Eve ont récité le psaume cxlviij, l'ange Raphaël descend du ciel sur ses six aîles, & vient leur rendre visite; & Eve lui prépare à diner. « Elle écrase des grappes de raisins & en fait du » vin doux qu'on appelle *moust;* & de plusieurs » graines, & des doux pignons pressés, elle tem» péra de douces crêmes..... L'ange lui dit, Bon» jour, & se servit de la sainte salutation dont il » usa long temps après envers Marie la seconde » Eve; Bonjour, mère des hommes, dont le ventre » fécond remplira le monde de plus d'enfants qu'il » n'y a de différents fruits des arbres de Dieu en» tassés sur ta table. La table étoit un gazon & des » sièges de mousse tout autour, & sur son ample » quarré d'un bout à l'autre tout l'autemne étoit » empilé, quoique le printemps & l'automne dan» sassent dans ce lieu se tenant par la main. Ils firent » quelque temps conversation sans craindre que le » diner ne se refroidît (*a*). Enfin notre premier père » commença ainsi:

» Envoyé céleste, qu'il vous plaise goûter des » présents que notre nourricier, dont descend tous

(*a*) Mot pour mot, *Nor fear'd least dinner cool'd.*

» bien parfait & immenſe, a fait produire à la » terre pour notre nourriture & pour notre plaiſir; » aliments peut-être inſipides pour des natures » ſpirituelles. Je ſais ſeulement qu'un père céleſte » les donne à tous.

» A quoi l'ange répondit : Ce que celui dont » les louanges ſoient chantées donne à l'homme » en partie ſpirituel, n'eſt pas trouvé un mauvais » mêts par les purs eſprits ; & ces purs eſprits, ces » ſubſtances intelligentes, veulent auſſi des ali- » ments ainſi qu'il en faut à votre ſubſtance rai- » ſonnable. Ces deux ſubſtances contiennent en » elles toutes les facultés baſſes des ſens par leſ- » quelles elles entendent, voient, flairent, tou- » chent, goûtent, digèrent ce qu'elles ont goûté, » en aſſimilent les parties, & changent les choſes » corporelles en incorporelles. Car, vois-tu, tout » ce qui a été créé doit être ſoutenu & nourri; » les éléments les plus groſſiers alimentent les » plus purs ; la terre donne à manger à la mer; » la terre & la mer, à l'air; l'air donne la pâture » aux feux éthérés, & d'abord à la lune, qui eſt » la plus proche de nous ; c'eſt de là qu'on voit » ſur ſon viſage rond ſes taches & ſes vapeurs non » encore purifiées, & non encore tournées en ſa » ſubſtance. La lune auſſi exhale de la nourriture » de ſon continent humide aux globes plus èlevés. » Le ſoleil, qui départ ſa lumière à tous, reçoit » auſſi de tous en récompenſe ſon aliment en exal- » tations humides, & le ſoir il ſoupe avec l'océan...... » Quoique dans le ciel les arbres de vie portent un » fruit d'ambroiſie ; quoique nos vignes donnent du » nectar, quoique tous les matins nous broſſions les » branches d'arbres couvertes d'une roſée de miel; » quoique nous trouvions le terrein couvert de » graines perlées ; cependant Dieu a tellement » varié ici ſes préſents & de nouvelles délices, » qu'on peut les comparer au ciel. Soyez sûrs que » je ne ſerai pas aſſez délicat pour n'en pas tâter » avec vous.

» Ainſi, ils ſe mirent à table, & tombèrent ſur » les viandes ; & l'ange n'en fit pas ſeulement » ſemblant ; il ne mangea pas en myſtère, ſelon » la gloſe commune des théologiens, mais avec » la vive dépêche d'une faim très-réelle, avec une » chaleur concoctive & tranſubſtantive : le ſuperflu » du dîner tranſpire aiſément dans les pores des » eſprits ; il ne faut pas s'en étonner, puiſque l'em- » pirique alchimiſte, avec ſon feu de charbon & » de ſuie, peut changer, ou croit pouvoir changer » l'écume du plus groſſier métal, en or auſſi parfait » que celui de la mine.

» Cependant Eve ſervoit à table toute nue, & » couronnoit leurs coupes de liqueurs délicieuſes ; » ô innocence ! méritant paradis ! c'étoit alors plus » que jamais que les enfants de Dieu auroient été » excuſables d'être amoureux d'un tel objet ; mais » dans leurs cœurs l'amour régnoit ſans débauche. » Ils ne connoiſſoient pas la jalouſie, enfer des » amants outragés ».

Voilà ce que les traducteurs de Milton n'ont point du tout rendu ; voilà ce dont ils ont ſupprimé les trois quarts, & atténué tout le reſte. C'eſt ainſi qu'on en a uſé quand on a donné des traductions de quelques tragédies de Shakeſpeare ; elles ſont toutes mutilées, & entièrement méconnoiſſables. Nous n'avons aucune traduction fidèle de ce célèbre auteur dramatique que celle des trois premiers actes de ſon *Jules Ceſar*, imprimée à la ſuite de *Cinna*, dans l'édition du Corneille avec des commentaires.

Virgile annonce les deſtinées des deſcendants d'Énée, & les triomphes des romains. Milton prédit le deſtin des enfants d'Adam ; c'eſt un objet plus grand, plus intéreſſant pour l'humanité ; c'eſt prendre pour ſon ſujet l'Hiſtoire univerſelle. Il ne traite pourtant à fond que celle du peuple juif dans l'onzième & douzième chants ; & voici mot à mot ce qu'il dit du reſte de la terre :

« L'ange Michel & Adam montèrent dans la » *viſion de* Dieu ; c'étoit la plus haute montagne » du paradis terreſtre, du haut de laquelle l'hémiſ- » phère de la terre s'étendoit dans l'aſpect le plus » ample & le plus clair. Elle n'étoit pas plus haute, » ni ne préſentoit un aſpect plus grand que celle » ſur laquelle le diable emporta le ſecond Adam » dans le déſert, pour lui montrer tous les royaumes » de la terre & leur gloire. Les yeux d'Adam pou- » voient commander de là toutes les villes d'an- » cienne & de moderne renommée ; ſur le ſiège » du plus puiſſant Empire, depuis les futures mu- » railles de Combalu, capitale du Grand-kan du » Catai, & de Samarcande ſur l'Oxus, trône de » Tamerlan, à Pékin des rois de la Chine, & de » là à Agra, & de là à Lahor du Grand-mogol » juſqu'à la Cherſonèſe d'or ; ou juſqu'au ſiège du » Perſan dans Ecbatane, & depuis dans Iſpahan, » ou juſqu'au Czar Ruſſe dans Moſcou, ou au ſultan » venu du Turkeſtan dans Biſance. Ses yeux pou- » voient voir l'Empire du Négus juſqu'à ſon dernier » port Ercoco, & les royaumes maritimes Mombaza, » Quiloa, & Mélinde, & Sofala qu'on croit Ophir, » juſqu'au royaume de Congo & Angola plus au » ſud. Ou bien de là il voyoit depuis le fleuve » Niger juſqu'au mont Atlas, les royaumes d'Al- » manzor, de Fez, & de Maroc, Suès, Alger, » Trémizen, & de là l'Europe à l'endroit d'où » Rome devoit gouverner le monde. Peut-être il » vit en eſprit le riche Mexique, ſiège de Monte- » zume, & Cuſco dans le Pérou, plus riche ſiège » d'Atabalipa, & la Guiane non encore dépouillée, » dont la capitale eſt appelée Eldorado par les » eſpagnols ».

Après avoir fait voir tant de royaumes aux yeux d'Adam, on lui montre auſſi tôt un hopital ; & l'auteur ne manque pas de dire, que c'eſt un effet de la gourmandiſe d'Eve.

« Il vit un lazaret où giſoit nombre de malades : » ſpaſmes hideux, empreintes douloureuſes, maux » de cœur, agonies, toutes les ſortes de fièvres,

» convulſions, épilepſies, terribles cathares, pierres » & ulcères dans les inteſtins, douleurs de coliques, » frénéſies diaboliques, mélancolies ſoupirantes, » folies lunatiques, atrophies, maraſmes, peſte » dévorante au loin, hydropiſies, aſthmes, rhu- » mes, &c. »

Toute cette viſion ſemble une copie de l'Arioſte; car Aſtolphe, monté ſur l'hypogriphe, voit en volant tout ce qui ſe paſſe ſur les frontières de l'Europe & ſur toute l'Afrique. Peut-être, ſi on l'oſe dire, la fiction de l'Arioſte eſt plus vraiſemblable que celle de ſon imitateur: car en volant il eſt tout naturel qu'on voye pluſieurs royaumes l'un après l'autre; mais on ne peut découvrir toute la terre du haut d'une montagne.

On a dit que Milton ne ſavoit pas l'optique: mais cette critique eſt injuſte; il eſt très-permis de feindre qu'un eſprit céleſte découvre au père des hommes les deſtinées de ſes deſcendants. Il n'importe que ce ſoit du haut d'une montagne ou ailleurs. L'idée au moins eſt grande & belle.

Voici comme finit ce Poème.

La mort & le péché conſtruiſent un large pont de pierre, qui joint l'enfer à la terre pour leur commodité & pour celle de Satan, quand ils voudront faire leur voyage. Cependant Satan revole vers les diables par un autre chemin; il vient rendre compte à ſes vaſſaux du ſuccès de ſa commiſſion; il harangue les diables, mais il n'eſt reçu qu'avec des ſiflets. Dieu le change en grand ſerpent, & ſes compagnons deviennent ſerpents auſſi.

Il eſt aiſé de reconnoître dans cet ouvrage, au milieu de ſes beautés, je ne ſais quel eſprit de fanatiſme & de férocité pédanteſque qui dominoit en Angleterre du temps de Cromwell, lorſque tous les anglois avoient la Bible & le piſtolet à la main. Ces abſurdités théologiques dont l'ingénieux Buttler, auteur d'*Hudibras*, s'eſt tant moqué, furent traitées ſérieuſement par Milton. Auſſi cet ouvrage fut-il regardé par toute la Cour de Charles II avec autant d'horreur qu'on avoit de mépris pour l'auteur.

Milton avoit été quelque temps ſecrétaire pour la langue latine du parlement appelé le *Rump*, ou le *Croupion*. Cette place fut le prix d'un livre latin en faveur des meurtriers du roi Charles I; livre (il faut l'avouer) auſſi ridicule par le ſtyle que déteſtable par la matière; livre où l'auteur raiſonne à peu près, comme lorſque, dans ſon *Paradis perdu*, il fait digérer un ange & fait paſſer les excréments par inſenſible tranſpiration; lorſqu'il fait coucher enſemble le péché & la mort, lorſqu'il transforme ſon Satan en cormoran & en crapaud; lorſqu'il fait des diables géants, qu'il change enſuite en pygmées pour qu'ils puiſſent raiſonner plus à l'aiſe & parler de controverſe, &c.

Si on veut un échantillon de ce libelle ſcandaleux qui le rendit ſi odieux, en voici quelques-uns. Saumaiſe avoit commencé ſon livre en faveur de la Maiſon Stuart & contre les régicides, par ces mots: *L'horrible nouvelle du parricide commis en Angleterre, a bleſſé depuis peu nos oreilles & encore plus nos cœurs.*

Milton répond à Saumaiſe: *Il faut que cette horrible nouvelle ait eu une épée plus longue que celle de S. Pierre qui coupa une oreille à Malchus, ou les oreilles hollandoiſes doivent être bien longues pour que le coup ait porté de Londres à la Haye; car une telle nouvelle ne pouvoit bleſſer que des oreilles d'âne.*

Après ce ſingulier préambule, Milton traite de *puſillanimes* & de *lâches*, les larmes que le crime de la faction de Cromwell avoit fait répandre à tous les hommes juſtes & ſenſibles. *Ce ſont*, dit-il, *des larmes telles qu'il en coula des yeux de la nymphe Salmacis, qui produiſirent la fontaine dont les eaux énervoient les hommes, les dépouilloient de leur virilité, leur ôtoient le courage, & en faiſoient des hermaphrodites.* Or Saumaiſe s'appeloit *Salmaſius* en latin. Milton le fait deſcendre de la nymphe Salmacis. Il l'appelle *Eunuque* & *Hermaphrodite*, quoiqu'Hermaphrodite ſoit le contraire d'Eunuque. Il lui dit que ſes pleurs ſont ceux de Salmacis ſa mère, & qu'ils l'ont rendu infame:

Infamis ne quem malè fortibus undis
Salmacis enervet.

On peut juger ſi un tel pédant atrabilaire, défenſeur du plus énorme crime, put plaire à la Cour polie & délicate de Charles II, aux lords Rocheſter, Roſcommon, Bukingkam, aux Waller, aux Cowley, aux Congrève, aux Wicherley. Ils eurent tous en horreur l'homme & le Poème. A peine même ſut-on que le *Paradis perdu* exiſtoit. Il fut totalement ignoré en France auſſi bien que le nom de l'auteur.

Qui auroit oſé parler aux Racines, aux Deſpréaux, aux Molières, aux La Fontaine, d'un Poème épique ſur Adam & Eve? Quand les italiens l'ont connu, ils ont peu eſtimé cet ouvrage, moitié théologique & moitié diabolique, où les anges & les diables parlent pendant des chants entiers. Ceux qui ſavent par cœur l'Arioſte & le Taſſe, n'ont pu écouter les ſons durs de Milton. Il y a trop de diſtance entre la langue italienne & l'angloiſe.

Nous n'avions jamais entendu parler de ce Poème en France, avant que l'auteur de la *Henriade* nous en eût donné une idée dans le neuvième chapitre de ſon *Eſſai ſur le Poème épique.* Il fut même le premier (ſi je ne me trompe) qui nous fit connoître les poètes anglois, comme il fut le premier qui expliqua les découvertes de Newton & les ſentiments de Locke. Mais quand on lui demanda ce qu'il penſoit du génie de Milton, il répondit, *Les grecs recommandoient aux poètes de ſacrifier aux Grâces; Milton a ſacrifié au Diable.*

On ſongea alors à traduire ce Poème épique anglois, dont M. de Voltaire avoit parlé avec beaucoup d'éloges à certains égards. Il eſt difficile de ſavoir préciſément qui en fut le traducteur. On

l'attribue à deux personnes qui travaillèrent ensemble ; mais on peut assûrer qu'ils ne l'ont point du tout traduit fidèlement. Nous l'avons déja fait voir, & il n'y a qu'à jeter les yeux sur le début du Poème pour en être convaincu.

» Je chante la désobéissance du premier homme, » & les funestes effets du fruit défendu. La perte » d'un paradis, & le mal de la mort triomphant » sur la terre, jusqu'à ce qu'un Dieu-homme vienne » juger les nations & nous rétablisse dans le séjour » bienheureux. »

Il n'y a pas un mot dans l'original qui réponde exactement à cette traduction. Il faut d'abord considérer qu'on se permet dans la langue angloise des inversions que nous souffrons rarement dans la nôtre. Voici mot à mot le commencement de ce Poème de Milton.

» La première désobéissance de l'homme, & » le fruit de l'arbre défendu, dont le goût porta » la mort dans le monde, & toutes nos misères » avec la perte d'Éden, jusqu'à ce qu'un plus » grand homme nous rétablit (*d*) & reconquît notre » demeure heureuse; Muse céleste, c'est là ce qu'il » faut chanter. «

Il y a de très-beaux morceaux sans doute dans ce Poème singulier; & j'en reviens toujours à ma grande preuve, c'est qu'ils sont retenus en Angleterre par quiconque se pique d'un peu de littérature. Tel est ce monologue de *Satan*, lorsque s'échapant du fond des enfers, & voyant pour la première fois notre soleil sortant des mains du créateur, il s'écrie :

» Toi, sur qui mon tyran prodigue ses bienfaits,
» Soleil, astre de feu, jour heureux que je hais,
» Jour qui fais mon supplice, & dont mes yeux s'étonnent,
» Toi qui sembles le Dieu des cieux qui t'environnent,
» Devant qui tout éclat disparoît & s'enfuit,
» Qui fais pâlir le front des astres de la nuit;
» Image du Très-Haut qui régla ta carrière,
» Hélas! j'eusse autrefois éclipsé ta lumière.
» Sur la voute des cieux élevé plus que toi,
» Le trône où tu t'assieds s'abaissoit devant moi;
» Je suis tombé, l'orgueil m'a plongé dans l'abîme.
» Hélas! je fus ingrat, c'est là mon plus grand crime.
» J'osai me révolter contre mon créateur.
» C'est peu de me créer, il fut mon bienfaiteur;
» Il m'aimoit : j'ai forcé sa justice éternelle
» D'appesantir son bras sur ma tête rebelle;
» Je l'ai rendu barbare en sa sévérité :
» Il punit à jamais, & je l'ai mérité.
» Mais si le repentir pouvoit obtenir grâce!...
» Non, rien ne fléchira ma haine & mon audace;
» Non, je déteste un maître, & sans doute il vaut mieux
» Régner dans les enfers qu'obéir dans les cieux.

Les amours d'*Adam* & d'*Ève* sont traités avec une molesse élégante & meme attendrissante, qu'on n'attendroit pas du génie un peu dur, & du stile souvent raboteux de Milton.

Du reproche de Plagiat fait à Milton.

Quelques-uns l'ont accusé d'avoir pris son Poème dans la tragédie du *Bannissement d'Adam* de Grotius, & dans la *Sarcotis* du jésuite Mazénius, imprimée à Cologne en 1654 & en 1661, long temps avant que Milton donnât son *Paradis perdu.*

Pour Grotius, on savoit assez en Angleterre que Milton avoit transporté dans son Poème épique anglois quelques vers latins de la tragédie d'*Adam*. Ce n'est point du tout être plagiaire ; c'est enrichir sa langue des beautés d'une langue étrangère. On n'accusa point Euripide de plagiat pour avoir imité dans un chœur d'Iphigénie le second livre de l'Iliade ; au contraire, on lui sut très-bon gré de cette imitation, qu'on regarda comme un hommage rendu à Homère sur le théâtre d'Athènes.

Virgile n'essuya jamais de reproche pour avoir heureusement imité dans l'Énéide une centaine de vers du premier des poètes grecs.

On a poussé l'accusation un peu plus loin contre Milton. Un écossois nommé M. Lauder, très-attaché à la mémoire de Charles I, que Milton avoit insultée avec l'acharnement le plus grossier, se crut en droit de flétrir la mémoire de l'accusateur de ce monarque. On prétendoit que Milton avoit fait une infâme fourberie pour ravir à Charles I la triste gloire d'être l'auteur de l'*Eikon Basilicke ;* livre long temps cher aux royalistes, & que Charles I avoit, dit-on, composé dans sa prison pour servir de consolation à sa déplorable infortune.

Lauder voulut donc vers l'année 1752 commencer par prouver que Milton n'étoit qu'un plagiaire, avant de prouver qu'il avoit agi en faussaire contre la mémoire du plus malheureux des rois ; il se procura des éditions du Poème de Sarcotis. Il paroissoit évident que Milton en avoit imité quelques morceaux, comme il avoit imité Grotius & le Tasse.

Mais Lauder ne s'en tint pas là ; il déterra une mauvaise traduction en vers latins du *Paradis perdu* du poète anglois ; & joignant plusieurs vers de cette traduction à ceux de Mazénius, il crut rendre par là l'accusation plus grave, & la honte de Milton plus complette. Ce fut en quoi il se trompa lourdement ; sa fraude fut découverte. Il vouloit faire passer Milton pour un faussaire, & lui-même fut convaincu de l'être. On n'examina point le Poème de Mazénius, dont il n'y avoit alors que très-peu d'exemplaires en Europe. Toute l'Angleterre, convaincue du mauvais artifice de l'écossois, n'en demanda pas davantage. L'accusateur confondu fut obligé de désavouer sa manœuvre & d'en demander pardon.

Depuis

(*d*) Il y a dans plusieurs éditions, *Restore us and regaind*. J'ai choisi cette leçon comme la plus naturelle. Il y a dans l'original, *La première désobéissance de l'homme, &c. Chantez, Muse céleste.* Mais cette inversion ne peut être adoptée dans notre langue.

Depuis ce temps on imprima une nouvelle édition de Mazénius en 1757. Le Public littéraire fut surpris du grand nombre de très-beaux vers dont la Sarcotis étoit parsemée. Ce n'est à la vérité qu'une longue déclamation de collège sur la chute de l'homme. Mais l'exorde, l'invocation, la description du jardin d'Éden, le portrait d'Ève, celui du diable, sont précisément les mêmes que dans Milton. Il y a bien plus, c'est le même sujet, le même nœud, la même catastrophe. Si le diable veut dans Milton se venger sur l'homme du mal que Dieu lui a fait, il a précisément le même dessein chez le jésuite Mazénius; & il le manifeste dans des vers dignes peut-être du siècle d'Auguste.

Semel excidimus crudelibus astris,
Et conjuratas involvit terra cohortes.
Fata manent, tenet & superos oblivio nostri;
Indecorè premimur, vulgi tolluntur inertes
Ac viles animæ, cœloque fruuntur aperto.
Nos divûm soboles, patriâque in sede locandi,
Pellimur exilio, mœstoque Acheronte tenemur.
Heu! dolor & superum decreta indigna! satiscat
Orbis & antiquo turbentur cuncta tumultu,
Ac redeat deforme chaos; Styx atra ruinam
Terrarum excipiat, fatoque impellat eodem
Et cœlum & cœli cives; ut inulta cadamus
Turba, nec umbrarum pariter caligine raptam
Sarcoteam, invisum caput, involvamus? ut astris
Regnantem, & nobis dominâ cervice minantem
Ignavi patiamur? adhuc tamen, improba, vivit!
Vivit adhuc, fruiturque Dei secura favorem!
Cernimus! & quicquam furiarum absconditur orco?
Vah! pudor, æternumque probrum stygis, occidat, amens
Occidat, & nostræ subeat consortia culpæ.
Hæc mihi, secluso cœlis, solatia tantum
Excidii restant; juvat hâc consorte malorum
Posse frui, juvat ad nostram seducere pœnam
Frustra exultantem, patriâque ex sorte superbam.
Ærumnas exempla levant; minor illa ruina est,
Quæ caput adversi labens oppresserit hostis.

On trouve dans Mazénius & dans Milton de petits épisodes, de légères excursions absolument semblables; l'un & l'autre parlent de Xerxès qui couvrit la mer de ses vaisseaux.

Quantus erat Xerxes medium qui contrahit orbem
Urbis in excidium.

Tous deux parlent sur le même ton de la tour de Babel; tous deux font la même description du luxe, de l'orgueil, de l'avarice, de la gourmandise.

Ce qui a le plus persuadé le commun des lecteurs du plagiat de Milton, c'est la parfaite ressemblance du commencement des deux Poèmes. Plusieurs lecteurs étrangers, après avoir lu l'exorde, n'ont pas douté que tout le reste du Poème de Milton ne fût pris de Mazénius. C'est une erreur bien grande, & aisée à reconnoître.

Je ne crois pas que le poète anglois ait imité en tout plus de deux-cents vers du jésuite de Cologne; & j'ose dire qu'il n'a imité que ce qui méritoit de l'être. Ces deux-cents vers sont fort beaux; ceux de Milton le sont aussi; & le total du Poème de Mazénius, malgré ces deux-cents beaux vers, ne vaut rien du tout.

Molière prit deux scènes entières dans la ridicule comédie du Pédant joué de Cyrano de Bergerac. Ces deux scènes sont bonnes, disoit-il en plaisantant avec ses amis, elles m'appartiennent de droit, je reprends mon bien. On auroit été après cela très-mal reçu à traiter de plagiaire l'auteur du Tartuffe & du Misantrope.

Il est certain qu'en général Milton, dans son Paradis, a volé de ses propres aîles en imitant; il faut convenir que, s'il a emprunté tant de traits de Grotius & du jésuite de Cologne, ils sont confondus dans la foule des choses originales qui sont à lui; il est toujours regardé en Angleterre comme un très-grand poète.

Il est vrai qu'il auroit dû avouer qu'il avoit traduit deux-cents vers d'un jésuite; mais de son temps, dans la Cour de Charles II, on ne se soucioit ni des jésuites, ni de Milton, ni du Paradis perdu, ni du Paradis retrouvé. Tout cela étoit ou bafoué ou inconnu. (*VOLTAIRE.*)

(N.) ÉQUIVOQUE. adj. Qui est susceptible de plusieurs sens, de plusieurs interprétations. *Une action équivoque. Une vertu équivoque. Une conduite équivoque. Une naissance équivoque. Un geste équivoque. Un mot équivoque. Une expression équivoque.*

Cet adjectif se dit plus souvent des mots & des phrases; & alors il s'emploie presque toujours substantivement. D'abord ce fut un nom masculin, parce qu'apparemment on sousentendoit *mot*: peut-être pensa-t-on depuis qu'il y avoit aussi des phrases *équivoques*, & alors on se partagea, les uns fesant le nom *Équivoque* masculin & les autres féminin; d'où vient ce début de la satyre XII. de Boileau;

Du langage françois bizarre hermaphrodite,
De quel genre te faire, *Équivoque* maudite,
Ou maudit? car sans peine aux rimeurs hasardeux
L'usage encor, je crois, laisse le choix des deux.

Aujourdhui l'usage ne laisse plus à personne la liberté de choisir, & le nom *Équivoque* est exclusivement féminin.

Le goût qu'eurent autrefois nos écrivains pour les subtilités insidieuses de l'*Équivoque*, est heureusement passé de mode; & la raison semble l'avoir appréciée & bannie à perpétuïté. » A parler en général, dit le P. Bouhours, (*Man. de bien penser. Dial. I. pag. 28.*) il n'y a point d'esprit dans » l'*Équivoque*, ou il y en a fort peu; rien ne coute » moins & ne se trouve plus facilement. L'ambiguïté, en quoi consiste son caractère, est moins un » ornement du discours qu'un défaut; & c'est ce

» qui la rend insipide, surtout quand celui qui s'en » sert y entend finesse & s'en fait honneur. «

Mais qu'est-ce proprement que l'*Équivoque?* C'est une ambiguïté qui vient ou du double sens ou du double rapport d'un mot, ou de la tournure vicieuse d'une phrase. Elle est donc dans les mots ou dans les phrases.

I. Un mot est *équivoque* en plusieurs manières.

1. La première espèce est de ceux qui, sous la même forme matérielle, ont été destinés par l'usage à diverses significations propres : tel est le mot françois *Coin*, qui se dit d'une sorte de fruit, d'un instrument destiné à fendre, d'un angle, & de la matrice qui sert à marquer les monnoies & les médailles; tel est encore le mot *Son*, quelquefois article possessif, quelquefois nom signifiant tantôt un bruit qui frappe l'oreille & tantôt la partie la plus grossière du bled moulu. L'intelligence du sens actuel de cette espèce de mots, dépend toujours des circonstances du discours où l'on en fait usage; & rarement y a-t-il du doute.

2. La seconde espèce est de ceux qui ont à la vérité une signification & une orthographe différente, mais dont la prononciation est la même ou presque la même pour l'oreille : tels sont les mots *Ceint* (entouré), *Sain* (dont la constitution n'est point altérée), *Saint* (parfait moralement ou sacré), *Sein* (poitrine extérieure ou intérieure), *Seing* (signature); tels sont encore les mots *Tache* (souillure), & *Tâche* (besogne à faire sous certaines conditions). C'est encore aux circonstances à déterminer le sens que l'identité du son semble dérober à l'oreille. Ces deux premières espèces de mots sont de ceux que l'on appelle *Homonymes*. (*Voyez* HOMONYME.)

3. La troisième espèce est de ceux qui, outre le sens propre qu'ils tiennent de leur destination primitive, sont encore autorisés par quelque analogie frappante à être les signes d'un sens figuré tout différent : tel est, par exemple, le nom *Voiles*, qui signifie primitivement les toiles attachées aux vergues des vaisseaux pour recevoir le vent, & figurément les vaisseaux mêmes.

Molière a fait quelquefois un usage agréable des *Équivoques* de ce genre, dont tant d'autres ont souvent abusé. Dans les *Femmes savantes* (II 6.) *Bélise* & *Philaminte*, entichées du bel-esprit, ont à leur service *Martine*, villageoise épaisse, qui parle bonnement son jargon & n'entend rien aux doctes réprimandes de ses maitresses, parce qu'elle confond sans cesse le sens figuré avec le sens propre, ou un homonyme avec un autre :

BÉLISE.

Veux-tu toute ta vie offenser la *Grammaire* ?

MARTINE.

Qui parle d'offenser *grand'-mère* ni grand-père

PHILAMINTE.

O Ciel !

BÉLISE.

Grammaire est prise à contre-sens par toi ;
Et je t'ai déja dit d'où *vient* ce mot.

MARTINE.

Ma foi,
Qu'il *vienne* de Chaillot, d'Auteuil, ou de Pontoise,
Cela ne me fait rien.

BÉLISE.

Quelle ame villageoise !
La Grammaire, du Verbe & du Nominatif,
Comme de l'Adjectif avec le Substantif,
Nous enseigne les lois.

MARTINE.

J'ai, Madame, à vous dire
Que je ne connois point ces gens-là.

PHILAMINTE.

Quel martyre !

BÉLISE.

Ce sont les noms des mots ; & l'on doit regarder
En quoi c'est qu'il les faut faire ensemble *accorder*.

MARTINE.

Qu'ils s'*accordent* entre eux, ou se gourment, qu'importe ?

Dans le *Mariage forcé* (IV.) *Sganarelle*, qui veut consulter *Pancrace* pour savoir s'il fera bien de se marier, est d'abord trompé par une *Équivoque*, que le docteur explique sur le champ : » SGAN. Je » veux vous parler de quelque chose. PANCR. Et » de quelle *langue* voulez-vous vous servir avec » moi? SGAN. De quelle *langue*? PANCR. Oui. SGAN. » Parbleu ! de la *langue* que j'ai dans la bouche : » je crois que je n'irai pas emprunter celle de mon » voisin. PANCR. Je vous dis, de quel idiome, de » quel langage ? SGAN. Ah ! c'est une autre affaire. «

» Dans la suite d'un raisonnement, dit M. du » Marsais (Trop. *pag.* 243.), on doit toujours » prendre un mot dans le même sens qu'on l'a pris » d'abord : autrement, on ne raisonneroit pas juste, » parce que ce seroit ne dire qu'une même chose » de deux choses différentes ; car quoique les termes » *équivoques* se ressemblent quant au son, ils signi» fient pourtant des idées différentes; ce qui est » vrai de l'une n'est donc pas toujours vrai de » l'autre. «

Ceux qui cherchent à se distinguer par des *Jeux de mots*, des *Quolibets*, des *Rébus* (*Voyez* ces mots), n'y parviennent guères que par l'abus des termes *équivoques*; ils font pitié. D'autres, encore plus blâmables, en abusent dans l'intention de tromper en gardant les apparences de la bonne foi; ceux-là doivent exciter le mépris & l'indignation.

Il est cependant quelquefois permis de tirer parti du double sens des termes *équivoques*, pour donner quelque agrément à l'Élocution, surtout en fesant jouer le sens propre avec le sens figuré. Car, comme l'observe le P. Bouhours (*ibid.*) » toutes les » figures qui renferment un double sens, ont, » chacune en leur espèce, des beautés & des grâ» ces qui les font valoir, quoiqu'elles tiennent

» quelque chose de l'*Équivoque*. Un seul exemple » vous fera concevoir ce que je veux dire. Martial » (*Amphit. Cæs. épigr.* 3.) dit à Domitien :

» Vox *diversa sonat ; populorum est vox tamen una*,
» *Quum verus patriæ diceris esse pater.*

» *Les peuples de votre Empire parlent divers* » langages ; *ils n'ont pourtant qu'un* langage, » *lorsqu'ils disent que vous êtes le véritable père* » *de la patrie*. Voilà deux sens, comme vous voyez, » & deux sens qui font antithèse ; *parler divers* » *langages*, *n'ont qu'un langage*. Ils sont tous » deux vrais selon leurs divers rapports, & l'un » ne détruit point l'autre : ils s'accordent au con- » traire ensemble, & de l'union de ces deux sens » opposés, il résulte je ne sais quoi d'ingénieux, » fondé sur le mot *équivoque* de *Vox* en latin, & » de *Langage* en françois. Plusieurs pointes d'épi- » grammes & quantité de bons mots ou de reparties » spirituelles, ne piquent que par le sens double qui » s'y rencontre ; & ce sont là proprement les pensées » que Macrobe & Sénèque nomment des so- » phismes agréables. «

Cette espèce de jeu de mots n'est point absolument à dédaigner sans doute ; cependant il faut en user avec modération, avec circonspection, avec intelence :

Mais pour un faux plaisant, à grossière *Équivoque*,
Qui, pour me divertir, n'a que la saleté,
Qu'il s'en aille, s'il veut, sur deux trétaux monté,
Amusant le Pont-neuf de ses sornettes fades,
Aux laquais assemblés jouer ses mascarades.

Art poét. iij. 224-228.

J'ai dit *avec circonspection* ; car on a quelquefois payé cher une *Équivoque* ingénieuse. Velléius (Hist. II. xxxv. 62.) nous a conservé un mot de Cicéron, qui indisposa fort Auguste contre lui, & dont la malignité est cachée sous le voile trop transparent de l'*Équivoque* :

Cicero, insito amore pompeïanarum partium, Cæsarem laudandum & tollendum *censebat ; quum aliud diceret, aliud intelligi vellet.*	Cicéron, emporté par son attachement naturel au parti de Pompée, disoit qu'il falloit louer César & *l'élever jusqu'au ciel* ; voulant ainsi dire une chose, & en faire entendre une autre.

L'*Équivoque* porte sur *Tollere*, qui, en latin, signifie également *louer* ou *élever aux honneurs*, & *tuer* ou *ôter la vie*. L'abbé Prévost, dans sa traduction des *Lettres familières* (XI. 20.) a trouvé de l'impossibilité à rendre cette *Équivoque* en françois, & l'a laissée en latin dans sa traduction françoise. Je crois qu'il vaut mieux tâcher d'en approcher : *élever jusqu'au ciel* signifie dans notre langue *combler d'éloges*, & peut indiquer aussi l'*apothéose* dont on honoroit les empereurs romains après leur mort, ou tout au moins le *passage* d'Octave *dans le ciel*, ce qui suppose toujours sa mort.

II. Une phrase est *équivoque*, souvent par l'incertitude de la relation de quelque terme d'une signification générale & par là même indéterminée ; plus souvent encore par la mauvaise disposition des différents compléments d'un même mot ; quelquefois par le vice du tour, où l'on paroît supposer comme réel ce qu'on a pourtant intention de nier ; & quelquefois par le simple rapprochement de certains mots, qui semblent se fondre en un & signifier par conséquent tout autre chose.

j. Une phrase *équivoque* de la première espèce peut tirer ce défaut de bien des sources.

1. La première est dans les mots conjonctifs *qui*, *que*, *dont* ; parce que ces mots n'ayant par eux-mêmes ni nombre ni genre déterminé, la relation en devient nécessairement douteuse, pour peu qu'ils ne tiennent pas immédiatement à leur antécédent, & qu'il se rencontre entre deux quelque autre mot auquel on puisse les rapporter.

De là naît l'*Équivoque* dans ces phrases. *Il faut imiter l'obéissance du sauveur*, *qui a commencé sa vie & l'a terminée :* on ne sait si le mot *qui* se rapporte à l'*obéissance* ou au *sauveur*. *C'est le fils de cette femme qui a fait tant de mal :* est-ce le *fils*, est-ce la *femme* qui a fait tant de mal ? Dans les deux exemples, *qui* peut en effet avoir indifféremment l'un ou l'autre des deux rapports.

Le remède qu'il convient d'y apporter, est de mettre, à la place de ces mots conjonctifs, leur équivalant *lequel*, *laquelle*, *lesquels*, *lesquelles* ; la détermination précise du genre & du nombre déterminera ici la relation sans incertitude. On doit donc dire, dans le premier exemple ; *Il faut imiter l'obeissance du sauveur*, laquelle *a commencé sa vie & l'a terminée* : & dans le second, si la proposition incidente se rapporte au fils, *C'est le fils de cette femme* lequel *a fait tant de mal* ; & si la proposition incidente se rapporte à la femme, *C'est le fils de cette femme* laquelle *a fait tant de mal*.

» Ces mots néanmoins *lequel*, *laquelle*, *lesquels*, » *lesquelles*, sont rudes pour l'ordinaire, dit Vau- » gelas (*Rem.* 122.), & l'on doit plus tôt se servir » de *qui*, quand on le devroit répéter deux fois dans » une même période. » Cette proscription de *lequel*, &c. n'est juste, que quand l'emploi en est inutile ; parce que c'est jeter du lâche dans l'Élocution, que de préférer sans besoin une expression dévelopée & trainante à une autre plus courte & plus vive : mais dès que celle-ci devient *équivoque*, l'autre doit lui être préférée ; parce que la premiere qualité du discours est la perspicuité. C'est la doctrine de Vaugelas lui-même dans la même Remarque, où il cite comme *équivoque* cet exemple : *C'est la cause de cet effet*, *dont je vous entretiendrai à loisir*. » On ne sait, dit-il, si *dont* se rapporte à *la cause* ou » à l'*effet* : c'est pourquoi, si vous voulez qu'il se » rapporte à *la cause*, il faut dire, *c'est la cause* » *de cet effet*, de laquelle *je vous entretiendrai* ;

» & si vous voulez qu' il se rapporte à l'*effet*, il faut » dire, *c'est la cause de cet effet*, duquel *je vous* » *entretiendrai.* «

Mais si les deux noms auxquels peut se rapporter le mot conjonctif, sont du même genre & du même nombre; le tour que l'on vient d'indiquer ne remédie à rien, & je ne vois pas que les puristes y ayent pensé. Que faire donc pour lever l'*Équivoque* de cette phrase, *C'est le fils de cet homme dont ont a dit tant de mal?* Il est indispensable d'en changer la forme entière : si *dont* a rapport à *cet homme*, dites, *Cet homme dont on a dit tant de mal, eh bien celui-ci est son fils ;* & si *dont* a rapport au *fils*, dites, *Le fils de cet homme est celui dont on a dit tant de mal*, ou bien *Celui dont on a dit tant de mal est le fils de cet homme.* Il n'y a point de tour qui ne soit préférable à l'ambiguité, à l'obscurité.

2. Une seconde source d'*Équivoque* est dans les pronoms de la troisième personne, *il*, *elle*, *lui*, *ils*, *eux*, *elles*, *leur ;* parce que tous les objets dont on parle étant de la troisième personne, dès qu'il y a dans le discours plusieurs noms du même genre & du même nombre, il doit y avoir incertitude sur la relation des pronoms, qui est indéterminée, à moins qu'on ne sache rendre cette relation bien sensible par quelqu'un de ces moyens qui ne manquent guère à ceux qui savent écrire. *Il estimoit le duc, & dit qu'il étoit vivement touché de ce refus ;* on ne sait qui *étoit touché*, le duc ou celui qui l'estimoit : c'est la même incertitude dans cette autre phrase, *Bien que l'homme juste ait toujours été le temple vivant de Dieu, il n'a pas laissé de vouloir demeurer par une présence spéciale en des lieux consacrés à sa gloire ;* il semble d'abord que cet *il*, qui est sujet, se rapporte au sujet l'*homme juste* qui commence la période, parce qu'en effet les lois de notre construction l'y font rapporter; cependant selon le sens, que l'on ne reconnoît qu'à la fin de toute la période, *il* doit se rapporter à *Dieu.*

Dans le premier exemple, si l'on veut dire que le duc étoit touché, il faut tourner ainsi la phrase ; *Il estimoit le duc, & dit que* ce seigneur *étoit vivement touché de ce refus :* & pour faire entendre que c'étoit l'autre qui étoit touché, il n'y a qu'à dire, *Il estimoit le duc, & dit qu'*en considération de ce seigneur *il étoit vivement touché de ce refus.*

Dans le second exemple, pour en faire disparoître l'embarras, il n'y a qu'à faire de *Dieu* le sujet du premier membre & dire, *Bien que Dieu ait toujours fait de l'homme juste son temple vivant, il n'a pas laissé*, &c. On pourroit dire encore, *Bien que l'homme juste ait toujours été le temple vivant de la divinité, elle n'a pas laissé de vouloir*, &c : le changement de genre suffit pour faire disparoître l'*Équivoque.*

3. Les adjectifs possessifs de la troisième personne, *son*, *sa*, *ses*, *leur*, *leurs*, *sien*, *sienne*, *siens*, *siennes*, sont dans le même cas pour la même raison d'indétermination. De là l'*Équivoque* de cette phrase, *Il a toujours aimé cette personne au milieu de son adversité.* » Ce *son*, dit Vaugelas, est *équi-* » *voque ;* car on ne sait s'il se rapporte à *cette per-* » *sonne* ou à *il* qui est celui qui a aimé : quel » remède? Il faut donner un autre tour à la phrase » ou la changer. «

M. de Wailly fait dire, selon le sens qu'on envisage, *Quoiqu'il fût dans l'adversité, il a toujours aimé cette personne ;* ou bien, *il a toujours aimé cette personne, quoiqu'elle fût dans l'adversité.* Il me semble qu'il seroit possible de moins altérer la phrase primitive pour lever l'*Équivoque*, en disant pour le premier sens, *Au milieu de son adversité il a toujours aimé cette personne*, parce que *son* se rapporte alors nécessairement à *il ;* & pour le second sens, *Il a toujours aimé cette personne au milieu de l'adversité où elle a été, où elle est tombée*, &c.

4. L'article indicatif *le*, *la*, *les*, quand il est employé seul avec relation à un nom appellatif antécédent, peut aussi rendre la phrase *équivoque*, s'il est précédé de plusieurs noms de meme genre & de même nombre, auxquels on puisse le rapporter.» En voici, dit Vaugelas (*Rem.* 549.), un » bel exemple d'un célèbre auteur : *Qui trouverez-* » *vous qui de soi-même ait borné sa domination,* » *& ait perdu la vie sans quelque dessein de l'é-* » *tendre plus avant ?* Au sens on voit bien que » *l'étendre* se rapporte à *domination* & non pas à *vie ;* » mais parce qu'*étendre* est propre aux deux noms qui » le précèdent & que *vie* est le plus proche, il fait » *Équivoque* & obscurité. Il y en a un autre bel exem- » ple dans le même écrivain : *Je vois bien que de* » *trouver de la recommandation aux paroles, c'est* » *chose que malaisément je puis espérer de ma* » *fortune ; voilà pourquoi je la cherche aux effets :* » ce *la* est *équivoque ;* car, selon le sens, il se » rapporte à *recommandation ;* & selon la construc- » tion des paroles, il se rapporte à *fortune*, qui est » le nom le plus proche ; & *la* convient à *fortune* » aussi bien qu'à *recommandation.* «

Il étoit facile de corriger l'*Équivoque* du premier exemple, en disant à la fin, *sans quelque dessein d'étendre* sa puissance *plus avant ;* & celle du second, en disant, *voilà pourquoi je cherche* cette recommandation *aux effets.*

5. Une phrase peut être rendue *équivoque* par tout adjectif en général, qui est employé seul & qui peut avoir un double rapport, ce qui produit nécessairement l'incertitude & l'ambiguïté.

Il croyoit que pour cela il falloit renouveler les anciens canons touchant la vie & les mœurs des clercs, établis par les Papes, les Pères, & les Conciles. « *Établis*, dit le P. Bouhours (*Doutes*, » p. 187), se rapporte aux *anciens canons ;* & cepen- » dant, selon l'ordre des paroles, on diroit qu'il se » rapporte aux *clercs*, qui en est plus proche. Si » je suivois mon idée, je joindrois *établis* avec » *anciens canons*, & je dirois ; *il falloit renouveler* » *les anciens canons établis par les Papes, les*

» *Pères*, & *les Conciles*, *touchant la vie* & *les* » *mœurs des clercs.* »

Je ſuis étonné que ce grammairien ne propoſe ſa correction qu'avec ménagement, vu qu'il n'y en a aucune autre qui ſoit raiſonnable en conſervant les mêmes termes: il eſt eſſenciel que l'adjectif ſe joigne au nom qu'il modifie, ſi rien n'empêche cette appoſition, *les anciens canons établis*; & ces *canons* ont été *établis touchant la vie* & *les mœurs des clercs*, nouvelle raiſon pour mettre cette phraſe adverbiale après l'adjectif *établis*, dont elle eſt un complément.

6. Souvent une phraſe eſt *équivoque* à cauſe du ſens indéterminé d'une prépoſition, qui peut, à raiſon de l'uſage, marquer différents rapports.

On lit dans les *Entretiens d'Ariſte & d'Eugène*, que *Les académiciens qui ſe nomment* Accordati, *ont pour deviſe un livre de Muſique ouvert*, *avec des inſtruments*; on diroit que ce livre eſt ouvert à force de marteaux & de crochets. Pour éviter cette ridicule ambiguïté, l'auteur pouvoit changer *avec* en &, puiſque cette prépoſition ne doit avoir ici que le ſens copulatif; ou ſupprimer l'adjectif *ouvert*, qui occaſionne l'*Équivoque*, & qui d'ailleurs s'entend aſſez, puiſqu'on ne peut pas ſavoir qu'un livre en peinture ſoit un livre de Muſique s'il n'eſt ouvert.

Il y a un texte de l'Évangile qu'on a traduit ainſi; *Quand le fils de l'homme viendra dans ſa gloire*: la prépoſition *dans* fait une *Équivoque*, & donne à entendre *Quand le fils de l'homme entrera dans ſa gloire*; au lieu que le ſens du texte eſt, *Quand le fils de l'homme viendra avec toute ſa majeſté*.

Diſons la même choſe d'un autre texte de l'*Imitation de J. C.* qu'un traducteur a rendu ainſi; *Si vous voulez être élevé dans le ciel*, *humiliez-vous dans le monde*: il ſemble que, par *être élevé dans le ciel*, on veuille dire *être élevé au ciel*, ce que ne dit point le latin. Un autre traducteur a rendu le ſens plus nettement & avec plus de fidélité, en diſant, *Si vous voulez être grand dans le ciel*, *faites-vous petit ſur la terre*.

ij. La ſeconde eſpèce de phraſes *équivoques* eſt de celles où l'ambiguïté vient de la mauvaiſe diſpoſition des parties, & ſurtout des compléments d'un même mot: & le remède général à ce vice, eſt de ſuivre ſcrupuleuſement les règles que l'exactitude & la clarté exigent par rapport à la diſpoſition des compléments.

L'abbé de Saint-Réal, dans la Vie de J. C. s'exprime ainſi: *Jésus aperçut un peu plus loin deux autres pêcheurs qui raccommodoient des filets avec leur père*, *qui s'appeloit Zebédée*, *dans ſa nacelle.* « Il y a dans cette façon de parler, dit M. Andry, » une *Équivoque* inſupportable; car enfin ne ſemble-» t-il pas à ces mots *qui s'appeloit Zébédée*, *dans* » *ſa nacelle*, que cet homme ne s'appeloit Zébédée » que lorſqu'il étoit dans ſa nacelle? Il n'y avoit » qu'à dire: *Il aperçut un peu plus loin deux* » *autres pêcheurs*, *qui*, *avec leur père*, *qu'on appe-* » *loit Zebédée*, *raccommodoient des filets dans ſa* » *nacelle*; ou bien *Il aperçut un peu plus loin* » *deux autres pêcheurs*, *qui étoient avec leur père*, » *nommé Zébédée*, & *qui raccommodoient avec* » *lui des filets dans ſa nacelle.* »

Dans le roman de *la Princeſſe de Clèves* on lit, *Il parut alors une Beauté à la Cour*, *qui attira les yeux de tout le monde*: il réſulte de la conſtruction que c'eſt *la Cour qui attira*, & l'auteur vouloit le dire de la *Beauté* qui y parut; il n'avoit qu'à dire, *Il parut alors*, *à la Cour*, *une Beauté qui attira les yeux de tout le monde.*

Un peu plus loin: *Ainſi*, *il y avoit une ſorte d'agitation ſans déſordre dans cette Cour*, *qui la rendoit très-agréable*: c'eſt encore le même défaut de conſtruction; mais il me ſemble que l'*Équivoque* eſt plus forte, & qu'on eſt bien tenté de croire que la Cour rendoit très-agréable l'agitation ſans déſordre qui régnoit alors: il eſt cependant certain que l'auteur a voulu & dû dire, *Ainſi*, *il y avoit*, *dans cette Cour*, *une ſorte d'agitation ſans déſordre qui la rendoit très-agréable.*

Il ſeroit aiſé de citer beaucoup d'exemples de cette eſpèce, & de les prendre même dans les meilleurs écrivains: je me bornerai à ceux-ci, & aux phraſes que j'ai citées comme louches (*Voyez* LOUCHE); & je renverrai aux règles qu'exigent la perſpécuïté & l'harmonie par rapport à la diſpoſition des différents compléments. (*Voyez* COMPLÉMENT.)

iij. La troiſième eſpèce de phraſes *équivoques*, eſt de celles où le tour ſemble ſuppoſer comme réel, ce qu'on a pourtant intention de nier; ou comme faux, ce qu'au contraire on prétend affirmer.

N'attribuez point au défaut de mon ſouvenir le retardement de mes lettres. Ne ſemble-t-il pas qu'on avoue le *défaut de ſouvenir*, & qu'on veuille néanmoins aſſigner au *retardement des lettres* une cauſe différente & peut-être plus offenſante? Il falloit dire, *N'attribuez à aucun défaut de ſouvenir le retardement de mes lettres.*

Si je ne vas point vous voir, *ce n'eſt pas parce que je vous oublie.* Le verbe *j'oublie* à l'indicatif à cauſe de *parce que*, eſt un aveu rèel de l'oubli, dont on veut pourtant ſe défendre: en diſant, *ce n'eſt point que je vous oublie*, le verbe *j'oublie*, au ſubjonctif à cauſe du *que* après la négation, eſt un déſaveu formel & ſans *Équivoque* de l'oubli dont on ſe défend.

Ces deux exemples, que j'emprunte de M. Andry, montrent un tour qui, par mégarde, ſemble ſuppoſer comme réel, ce qu'on veut pourtant nier. Voici d'autres exemples, où de propos délibéré on affecte de paroître nier ce qu'au contraire on a l'intention d'affirmer.

Une femme, dit-on, ayant été inſultée par un homme, lui intenta un procès criminel; & il fut condanné à lui faire réparation d'honneur en préſence de témoins. *Madame*, lui dit-il alors, *je vous ai appelée P..... cela eſt vrai*; *je déclare aujourdhui que vous êtes une très-honnête femme*, & *je reconnois mon tort.* Il eſt inutile de faire remarquer en quoi conſiſte ici l'*Équivoque*; mais il eſt

juſte d'obſerver que ce miſérable ſubterfuge déshonore le cœur ſans faire honneur à l'eſprit.

« Je ne ſais quel tyran, ayant juré à un captif de » ne le pas tuer, ordonna qu'on ne lui donnât point à » manger, diſant qu'il lui avoit promis de ne le pas » faire mourir, mais non de contribuer à le faire » vivre. » (*Queſt. ſur l'Encycl.*) Qui ne ſent pas à ce récit naître dans ſon cœur le mépris & l'indignation? Si l'*Équivoque* eſt dans la Littérature une fadaiſe mépriſable, elle eſt dans la Morale un faux-fuyant criminel, & un menſonge d'autant plus abominable, qu'elle oſe prendre le maſque de la vérité pour la profaner & l'anéantir avec plus de ſuccès.

jv. La quatrième eſpèce de phraſes *équivoques*, eſt de celles qui naiſſent du ſimple rapprochement de certains mots, dont la réunion ſemble former d'autres mots ou dire autre choſe que ce qu'on a réellement intention de dire.

Monſieur, votre cheval vaut cent piſtoles: ceci a l'air d'une politeſſe imbécile ou amphigourique, comme ſi l'on donnoit au cheval le titre de *Monſieur*; eſpèce de quolibet, dont affectent ſouvent de ſe ſervir les rieurs de la lie du peuple. Dites ſimplement, *Monſieur, la valeur de votre cheval eſt de cent piſtoles.*

Je regarde votre amitié comme le plus grand des avantages *que vous me puiſſiez accorder. C'eſt le plus grand* des plaiſirs *que vous me puiſſiez faire.* Les deux mots *des avantages* ou *des plaiſirs*, reſſemblent au mot unique *déſavantage* ou *déplaiſir*: il falloit dire au ſingulier, *le plus grand avantage*, *le plus grand plaiſir.* C'eſt dans ce rapprochement affecté des mots qu'eſt une des principales ſources des *Calembours*, dont le goût ſemble s'être réveillé de nos jours pour flétrir notre Littérature, motif de plus pour éviter dans l'Élocution ces rapprochements *équivoques*, que la malignité pourroit ſoupçonner d'avoir été ménagés à deſſein.

« Ce ne ſeroit jamais fait, dit Vaugelas (*Rem.* » 549), de vouloir marquer toutes les ſortes d'*Équi-* » *voques* qui ſe peuvent faire en écrivant, & qui » ſont autant de fautes contre la netteté. Quintilien » dit que le nombre en eſt infini. Je ſais bien qu'il y » en a quelques-unes que l'on ne peut éviter, & » que les plus excellents auteurs grecs & latins » nous en fourniſſent des exemples: on a accoutumé » de dire pour les excuſer, que le ſens ſupplée au » défaut des paroles; & j'en demeure d'accord, » pourvu que ce ne ſoit que très-rarement, & en » ſorte que le ſens y ſoit tout évident. Mais à dire » le vrai, je voudrois toujours l'éviter autant qu'il » me ſeroit poſſible: car après tout, c'eſt aux pa- » roles de faire entendre le ſens, & non pas au ſens » de faire entendre les paroles; & c'eſt renverſer » la nature des choſes, que d'en uſer autrement. »

N'eſt-ce pas également renverſer la nature des choſes, que d'écrire les mots de manière qu'on ne ſache comment les prononcer? Notre langue, qui ſe donne pour l'ennemie déclarée des *Équivoques*, parce qu'elle ſe pique d'être, plus qu'aucun autre idiome, amie de la clarté, en a pourtant admis une infinité dans l'orthographe, par une déférence mal entendue pour l'uſage, légiſlateur légitime quant à la formation & à la prononciation des mots, mais tyran & uſurpateur dès qu'il prétend en fixer arbitrairement l'orthographe. Que l'uſage décide la forme, le nombre, & l'emploi des caractères; à la bonne heure, c'eſt ſon droit: mais qu'il laiſſe enſuite aux gens de Lettres la liberté d'employer ces caractères conformément à la deſtination primitive qu'il en a faite, & qu'il ne les contraigne que pour les y aſſujettir ou les y ramener. Alors on pourra diſtinguer par l'orthographe, & fort aiſément,

Je *parois* (de *parer*)		Je *parois* (de *paroître*)
Je *perçois* (de *percevoir*)		Je *perçois* (de *percer*)
Tu *dis* (au préſent)		Tu *dis* (au prét. antér.)
Tu *vis* (de *vivre*)		Tu *vis* (de *voir*)
Nous *allions* (d'*aller*)		Nous *allions* (d'*allier*)
Nous *parions* (de *parer*)		Nous *parions* (de *parier*)
Nous *peignons* (de *peindre*)	d'avec	Nous *peignons* (de *peigner*)
Ils *admirent* (d'*admirer*)		Ils *admirent* (d'*admettre*)
Ils *murent* (de *murer*)		Ils *murent* (de *mouvoir*)
Ils *preſſent* (de *preſſer*)		Il *preſſent* (de *preſſentir*)
Ils *convient* (de *convier*)		Il *convient* (de *convenir*)
Je *paroiſſe.*		La *paroiſſe*
Piété (nom de trois ſyllabes)		*Piété* adj. de deux ſyllabes)
Nous *affections*		Les *affections*
Nous *objections*		Les *objections*,

& une infinité d'autres *Équivoques* ſemblables. *Voyez* ORTHOGRAPHE. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) ÉQUIVOQUE, AMBIGUITÉ, DOUBLE SENS. *Synonymes.*

L'*Équivoque* a deux ſens: l'un naturel, qui paroît être celui qu'on veut faire entendre & qui eſt effectivement entendu de ceux qui écoutent; l'autre détourné, qui n'eſt entendu que de la perſonne qui parle, & qu'on ne ſoupçonne pas même pouvoir être celui qu'elle a intention de faire entendre. L'*Ambiguïté* a un ſens général ſuſceptible de diverſes interprétations; ce qui fait qu'on a peine à démêler la penſée préciſe de l'auteur, & qu'il eſt même quelquefois impoſſible de la pénétrer au juſte. Le *Double ſens* a deux ſignifications naturelles & convenables: par l'une, il ſe préſente littéralement pour être compris de tout le monde; & par l'autre, il fait une fine alluſion pour n'être entendu que de certaines perſonnes.

Ces trois façons de parler ſont dans l'occaſion des ſubterfuges adroits pour cacher ſa véritable penſée. Mais on ſe ſert de l'*Équivoque*, pour tromper; de l'*Ambiguïté*, pour ne pas trop inſtruire; & du *Double ſens*, pour inſtruire avec précaution.

Il eſt bas & indigne d'un honnête homme d'uſer d'*Équivoque*: il n'y a que la ſubtilité d'une éducation ſcholaſtique, qui puiſſe perſuader qu'elle ſoit un moyen de ſauver du naufrage ſa ſincérité; car dans le monde elle n'empêche pas de paſſer pour menteur ou pour mal-honnête homme, & elle y donne de plus un ridicule d'eſprit très-mépriſable. L'*Ambiguïté* eſt peut-être plus ſouvent l'effet d'une confuſion d'idées, que d'un deſſein prémédité

de ne point éclairer ceux qui écoutent; on ne doit en faire usage que dans les occasions où il est dangereux de trop instruire. Le *Double sens* est d'un esprit fin : la malignité & la politesse en ont introduit l'usage ; il faudroit seulement que ce ne fût jamais aux dépens de la réputation du prochain. *Voyez* LOUCHE, ÉQUIVOQUE, AMPHIBOLOGIQUE. (*L'abbé* GIRARD.)

ERRATA, s. m. *Terme de Littérature* & d'*Imprimerie*, qui signifie une *liste* qu'on trouve au commencement ou à la fin d'un livre, & qui contient les fautes échapées dans l'impression, & quelquefois dans la composition d'un ouvrage.

Ce mot est purement latin, & signifie les *fautes*, *les méprises ;* mais on l'a francisé, & du pluriel latin on en a fait en notre langue un singulier : on dit Un *Errata bien fait.*

Linderberg a fait une dissertation particulière sur les erreurs typographiques ou fautes d'impression, *De erroribus typographicis.* Il en recherche les causes & propose les moyens de prèvenir ces défauts ; mais il ne dit rien sur cette matière, qui ne soit ou commun ou impratiquable. Les auteurs, les compositeurs, & les correcteurs d'imprimerie, dit-il, doivent faire leur devoir: qui en doute ? Chaque auteur, continue-t-il, doit avoir son imprimerie chez lui: cela est-il possible ? & le souffriroit-on dans aucun Gouvernement ?

Quelqu'un a appelé l'ouvrage du P. Hardouin sur les médailles, l'*Errata* de tous les antiquaires ; mais il est trop plein de choses singulières, hasardées, & quelquefois fausses, pour n'avoir pas besoin lui-même d'un bon *Errata.* Les critiques sur l'Histoire par Périzonius, peuvent être à plus juste titre appelées l'*Errata* des anciens historiens. Le Dictionnaire de Bayle a été regardé comme l'*Errata* de celui de Moréri, cependant on y a découvert bien des fautes; elles sont comme inséparables des ouvrages fort étendus. *Dict. de Trévoux & Chambers.* (*L'abbé* MALLET.)

ÉRUDIT, adj. m. *Littér.* On appelle de la sorte celui qui a de l'érudition (*Voyez* ÉRUDITION). Ainsi, on peut dire que Saumaise étoit un homme très-*érudit.* *Érudit* se prend aussi substantivement ; on dit par ellipse, un *Érudit*, pour un *homme érudit* : l'ellipse a toujours lieu dans les adjectifs pris substantivement. *Voyez* ELLIPSE, ADJECTIF, SUBSTANTIF, *&c.*

Les mots *Érudit* & *Docte* sont bornés à désigner les hommes profonds dans l'érudition ; *Savant* s'applique également aux hommes versés dans les matières d'érudition & dans les sciences de raisonnement. (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) ÉRUDIT, DOCTE, SAVANT. *Synonymes.*

Ces trois termes sont synonymes en ce qu'ils supposent des connoissances aquises par l'étude.

L'*Érudit* & le *Docte* savent des faits dans tous les genres de Littérature : l'*Érudit* en sait beaucoup ; le *Docte* les sait bien. Le *Docte* & le *Savant* connoissent avec intelligence : le *Docte* connoît des faits de Littérature, qu'il sait appliquer ; le *Savant* connoît des principes, dont il sait tirer les conséquences.

Une bonne mémoire & de la patience dans l'étude suffisent pour former un *Érudit :* ajoutez-y de l'intelligence & de la réflexion, vous aurez un homme *docte :* appliquez celui-ci à des matières de spéculation & de sciences & donnez-lui de la pénétration, vous en ferez un *Savant.*

Si l'on peut employer indifféremment les termes d'*Érudit* & de *Docte* ; c'est lorsque l'on ne veut indiquer que l'objet du savoir, sans rien dire de la manière dont on sait. Si les termes de *Docte* & de *Savant* peuvent être pris l'un pour l'autre ; c'est lorsqu'on ne veut désigner que la manière intelligente & raisonnée dont ils savent, & que l'on fait abstraction de l'objet du savoir. Mais les termes d'*Érudit* & de *Savant* ne peuvent jamais se mettre l'un pour l'autre ; parce qu'ils diffèrent en tout point, & par l'objet & par la manière : cette différence est si grande, que *Savant* est toujours un éloge ; au lieu que l'on dit quelquefois par une sorte de mépris, qu'un homme n'est qu'un *Érudit.*

Ces trois termes se disent des personnes ; mais mais il n'y a que *Docte* & *Savant* qui se disent des ouvrages.

On dit d'un livre qu'il contient beaucoup de faits de Littérature & grand nombre de citations, non pas qu'il est *Érudit*, mais qu'il est rempli d'*Érudition.* On dit, Un *docte* commentaire, pour marquer que l'*Érudition* y est employée avec discrétion & avec intelligence. Un ouvrage est *savant*, quand on y traite les grands principes des sciences rigoureuses, ou qu'on les y emploie pour la fin particulière que l'on se propose. *Voyez* HABILE, SAVANT, DOCTE. (*M.* BEAUZÉE.)

ÉRUDITION, s. f. *Littér.* Ce mot, qui vient du latin *erudire*, *enseigner*, signifie proprement & à la lettre, *savoir*, *connoissance ;* mais on l'a plus particulièrement appliqué au genre de savoir qui consiste dans la connoissance des faits, & qui est le fruit d'une grande lecture. On a réservé le nom de *Science* pour les connoissances qui ont plus immédiatement besoin du raisonnement & de la réflexion, telles que la Physique, les Mathématiques, *&c.* & celui de *Belles-Lettres* pour les productions agréables de l'esprit, dans lesquelles l'imagination a plus de part, telles que l'Éloquence, la Poésie, *&c.*

L'*Érudition*, considérée par rapport à l'état présent des Lettres, renferme trois branches principales, la connoissance de l'Histoire, celle des langues, & celle des livres.

La connoissance de l'Histoire se subdivise en plusieurs branches ; Histoire ancienne & moderne ; His-

toire ſacrée, profane, eccléſiaſtique; Hiſtoire de notre propre pays & des pays étrangers; Hiſtoire des Sciences & des Arts; Chronologie; Géographie; Antiquités & Médailles, *&c.*

La connoiſſance des langues renferme les langues ſavantes, les langues modernes, les langues orientales, mortes ou vivantes.

La connoiſſance des livres ſuppoſe, du moins juſqu'à un certain point, celle des matières qu'ils traitent, & des auteurs; mais elle conſiſte principalement dans la connoiſſance du jugement que les ſavants ont porté de ces ouvrages, de l'eſpèce d'utilité qu'on peut tirer de leur lecture, des anecdotes qui concernent les auteurs & les livres, des différentes éditions & du choix que l'on doit faire entre elles.

Celui qui poſſèderoit parfaitement chacune de ces trois branches, ſeroit un *Érudit* véritable & dans toutes les formes: mais l'objet eſt trop vaſte, pour qu'un ſeul homme puiſſe l'embraſſer. Il ſuffit donc, pour être aujourdhui profondément *érudit*, ou du moins pour être cenſé tel, de poſſéder ſeulement à un certain point de perfection chacune de ces parties: peu de ſavants ont même été dans ce cas, & on paſſe pour *érudit* à bien meilleur marché. Cependant ſi l'on eſt obligé de reſtreindre la ſignification du mot *Érudit*, & d'en étendre l'application, il paroît du moins juſte de ne l'appliquer qu'à ceux qui embraſſent, dans un certain degré d'étendue, la première branche de l'*Érudition*, la connoiſſance des faits hiſtoriques, ſurtout des faits hiſtoriques anciens, & de l'Hiſtoire de pluſieurs peuples; car un homme de Lettres qui ſe ſeroit borné, par exemple, à l'Hiſtoire de France, ou même à l'Hiſtoire romaine, ne mériteroit pas proprement le nom d'*Érudit;* on pourroit dire ſeulement de lui qu'il auroit beaucoup d'*Erudition* dans l'Hiſtoire de France, dans l'Hiſtoire romaine, *&c.* en qualifiant le genre auquel il ſe ſeroit appliqué. De même on ne dira point d'un homme verſé dans la connoiſſance ſeule des langues & des livres, qu'il eſt *érudit*, à moins qu'à ces deux qualités il ne joigne une connoiſſance aſſez étendue de l'Hiſtoire.

De la connoiſſance de l'Hiſtoire, des langues, & des livres, naît cette partie importante de l'*Érudition*, qu'on appelle *Critique*, & qui conſiſte ou à démêler le ſens d'un auteur ancien, ou à reſtituer ſon texte, ou enfin (ce qui eſt la partie principale) à déterminer le degré d'autorité qu'on peut lui accorder par rapport aux faits qu'il raconte. *Voyez* Critique. On parvient aux deux premiers objets par une étude aſſidue & méditée de l'auteur, par celle de l'Hiſtoire de ſon temps & de ſa perſonne, par le parallèle raiſonné des différents manuſcrits qui nous en reſtent. A l'égard de la Critique, conſidérée par rapport à la croyance des faits hiſtoriques, en voici les règles principales.

1°. On ne doit compter pour preuves que les témoignages des auteurs originaux, c'eſt à dire, de ceux qui ont écrit dans le temps même, ou à peu près: car la mémoire des faits s'altère aiſément, ſi on eſt quelque temps ſans les écrire; quand ils paſſent ſimplement de bouche en bouche, chacun y ajoûte du ſien, preſque ſans le vouloir. » Ainſi, dit M. Fleury (*premier diſcours ſur l'hiſt. » eccl.*), les traditions vagues des faits très-anciens, » qui n'ont jamais été écrits, ou fort tard, ne méri- » tent aucune créance, principalement quand elles » répugnent aux faits prouvés: & qu'on ne diſe pas » que les hiſtoires peuvent avoir été perdues; car, » comme on le dit ſans preuve, on peut répondre » auſſi qu'il n'y en a jamais eu. »

2°. Quand un auteur grave & véridique d'ailleurs cite des écrits anciens que nous n'avons plus, on doit, ou on peut au moins l'en croire: mais ſi ces auteurs anciens exiſtent, il faut les comparer avec celui qui les cite, ſurtout quand ce dernier eſt moderne; il faut de plus examiner ces auteurs anciens eux-mêmes, & voir quel degré de créance on leur doit. « Ainſi, dit encore M. Fleury, on » doit conſulter les ſources citées par Baronius, » parce que ſouvent il a donné pour authentiques » des pièces fauſſes ou ſuſpectes, & qu'il a ſuivi » des traductions peu fidèles des auteurs grecs. »

3°. Les auteurs, même contemporains, ne doivent pas être ſuivis ſans examen: il faut ſavoir d'abord ſi les écrits ſont véritablement d'eux; car on n'ignore pas qu'il y en a eu beaucoup de ſuppoſés. Quand l'auteur eſt certain, il faut encore examiner s'il eſt digne de foi, s'il eſt judicieux, impartial, exempt de crédulité & de ſuperſtition, aſſez éclairé pour avoir ſu démêler le vrai, & aſſez ſincère pour n'avoir pas été tenté quelquefois de ſubſtituer, au vrai, ſes conjectures & des ſoupçons dont la fineſſe pouvoit le ſéduire. Celui qui a vu eſt plus croyable que celui qui a ſeulement ouï dire, l'écrivain du pays plus que l'écrivain étranger, & celui qui parle des affaires de ſa doctrine & de ſa ſecte plus que les perſonnes indifférentes, à moins que l'auteur n'ait un intérêt viſible de rapporter les choſes autrement qu'elles ne ſont. Les ennemis d'une ſecte, d'un pays, doivent ſurtout être ſuſpects; mais on prend droit ſur ce qu'ils diſent de favorable au parti contraire. Ce qui eſt contenu dans les lettres du temps & les actes originaux, doit être préféré au récit des hiſtoriens: s'il y a entre les écrivains de la diverſité, il faut les concilier; s'il y a de la contradiction, il faut choiſir. Il eſt vrai qu'il ſeroit bien plus commode pour l'écrivain de ſe borner à rapporter les différentes opinions, & de laiſſer le jugement au lecteur; mais il eſt plus agréable pour celui-ci, qui aime mieux ſavoir que douter, d'être décidé par le Critique.

Il y a dans la Critique deux excès à fuir également, trop d'indulgence, & trop de ſévérité. On peut être très-bon chrétien, ſans ajouter foi à une grande quantité de faux actes des martyrs, de fauſſes vies des ſaints, d'évangiles & d'épîtres apocryphes, à la légende dorée de Jacques de Voragine,

à

à la fable de la donation de Conſtantin, à celle de la papeſſe Jeanne, à plusieurs même des miracles rapportés par Grégoire de Tours & par d'autres écrivains crédules, *&c.* mais on ne pourroit être chrétien en rejetant les prodiges, les révélations, & les autres faits extraordinaires que rapportent ſaint Irénée, ſaint Cyprien, ſaint Auguſtin, *&c.* auteurs reſpectables, qu'il n'eſt pas permis de regarder comme des viſionnaires.

Un autre excès de Critique eſt de donner trop aux conjectures : Éraſme, par exemple, a rejeté témérairement, ſelon M. Fleury, quelques écrits de ſaint Auguſtin, dont le ſtyle lui a paru différer de celui des autres ouvrages de ce Père ; d'autres ont corrigé des mots qu'ils n'entendoient pas, ou nié des faits, parce qu'ils ne pouvoient pas les accorder avec d'autres d'une égale ou d'une moindre autorité, ou parce qu'ils ne pouvoient les concilier avec la chronologie dans laquelle ils ſe trompoient. On a voulu tout ſavoir & tout deviner ; chacun a rafiné ſur les Critiques précédents, pour ôter quelque fait aux hiſtoires reçues, & quelque ouvrage aux auteurs connus : Critique dangereuſe & dédaigneuſe, qui éloigne la vérité en paroiſſant la chercher. *Voyez* Fleury, *premier diſcours ſur l'Hiſtoire eccléſiaſtique, ch. iij & v.* Nous en avons extrait ces règles de Critique, qui y ſont très-bien dèvelopées, & auxquelles nous renvoyons le lecteur.

L'*Érudition* eſt un genre de connoiſſance où les modernes ſe ſont diſtingués par deux raiſons : plus le monde vieillit, plus la matière de l'*Érudition* augmente, & plus par conſéquent il doit y avoir d'*Érudits* ; comme il doit y avoir plus de fortunes lorſqu'il y a plus d'argent. D'ailleurs l'ancienne Grèce ne faiſoit cas que de ſon hiſtoire & de ſa langue, & les romains n'étoient qu'orateurs & politiques : ainſi, l'*Érudition* proprement dite n'étoit pas extrêmement cultivée par les anciens. Il ſe trouva néanmoins à Rome, ſur la fin de la république, & enſuite du temps des empereurs, un petit nombre d'*Érudits*, tels qu'un Varron, un Pline le naturaliſte, & quelques autres.

La tranſlation de l'Empire à Conſtantinople, & enſuite la deſtruction de l'Empire d'Occident anéantirent bientôt toute eſpèce de connoiſſances dans cette partie du monde : elle fut barbare juſqu'à la fin du XV. ſiècle ; l'Orient ſe ſoutint un peu plus long temps ; la Grèce eut des hommes ſavants dans la connoiſſance des livres & dans l'Hiſtoire. A la vérité ces hommes ſavants ne liſoient & ne connoiſſoient que les ouvrages grecs, ils avoient hérité du mépris de leurs ancêtres pour tout ce qui n'étoit pas écrit en leur langue : mais comme ſous les empereurs romains, & même long temps auparavant, pluſieurs auteurs grecs, tels que Polybe, Dion, Diodore de Sicile, Denis d'Halicarnaſſe, *&c.* avoient écrit l'hiſtoire romaine & celle des autres peuples, l'*Érudition* hiſtorique & la connoiſſance des livres, même purement grecs, étoit dès lors un objet conſidérable d'étude pour les gens de Lettres de l'Orient.

Conſtantinople & Alexandrie avoient deux bibliothèques conſidérables ; la première fut détruite par ordre d'un empereur inſenſé, Léon l'iſaurien : les ſavants qui préſidoient à cette bibliothèque s'étoient déclarés contre le fanatiſme avec lequel l'empereur perſécutoit le culte des images ; ce prince, imbécile & furieux, fit entourer de faſcines la bibliothèque, & la fit brûler avec les ſavants qui y étoient renfermés.

A l'égard de la bibliothèque d'Alexandrie, tout le monde ſait la manière dont elle fut brûlée par les ſaraſins en 640, le beau raiſonnement ſur lequel le calife Omar s'appuya pour cette expédition, & l'uſage qu'on fit des livres de cette bibliothèque pour chauffer pendant ſix mois quatre mille bains publics.

Photius, qui vivoit ſur la fin du XV. ſiècle, lorſque l'Occident étoit plongé dans l'ignorance & dans la barbarie la plus profonde, nous a laiſſé, dans ſa fameuſe bibliothèque, un monument immortel de ſa vaſte *Érudition :* on voit, par le grand nombre d'ouvrages dont il juge, dont il rapporte des fragments, & dont une grande partie eſt aujourdhui perdue, que la barbarie de Léon & celle d'Omar n'avoient pas encore tout détruit en Grèce ; ces ouvrages ſont au nombre d'environ 280.

Quoique les ſavants qui ſuivirent Photius n'ayent pas eu autant d'*Érudition* que lui, cependant long temps après Photius, & même juſqu'à la priſe de Conſtantinople par les turcs, en 1453, la Grèce eut toujours quelques hommes inſtruits & verſés (du moins pour leur temps) dans l'Hiſtoire & dans les Lettres, Pſellus, Suidas, Euſtathe commentateur d'Homère, Tzetzes, Beſſarion, Gennadius, *&c.*

On croit communément que la deſtruction de l'Empire d'Orient fut la cauſe du renouvellement des Lettres en Europe ; que les ſavants de la Grèce, chaſſés de Conſtantinople par les turcs & appelés par les Médicis en Italie, rapportèrent la lumière en Occident : cela eſt vrai juſqu'à un certain point ; mais l'arrivée des ſavants de la Grèce avoit été précédée de l'invention de l'Imprimerie, faite quelques années auparavant, des ouvrages du Dante, de Pétrarque, & de Bocace, qui avoient ramené en Italie l'aurore du bon goût ; enfin d'un petit nombre de ſavants qui avoient commencé à débrouiller & même à cultiver avec ſuccès la Littérature latine, tels que le Pogge, Laurent Valla, Philelphe, & quelques autres. Les grecs de Conſtantinople ne furent vraiment utiles aux gens de Lettres d'Occident, que pour la connoiſſance de la langue grèque qu'ils leur apprirent à étudier : ils formèrent des élèves, qui bientôt égalèrent ou ſurpaſsèrent leurs maîtres. Ainſi, ce fut par l'étude des langues grèque & latine que l'*Érudition* renaquit : l'étude approfondie de ces langues & des auteurs qui les avoient parlées, prépara inſenſiblement les eſprits au goût de la ſaine Littérature ; on s'apperçut que les Démoſthène & les Cicéron,

les Homère & les Virgile, les Thucydide & les Tacite avoient ſuivi les mêmes principes dans l'art d'écrire, & on en conclut que ces principes étoient les fondements de l'art. Cependant, par les raiſons que nous avons expoſées dans le diſcours préliminaire de cet ouvrage, les vrais principes du goût ne furent bien connus & bien dévelopés que lorſqu'on commença à les appliquer aux langues vivantes.

Mais le premier avantage que produiſit l'étude des langues fut la Critique, dont nous avons déja parlé plus haut : on purgea les anciens textes des fautes que l'ignorance ou l'inattention des copiſtes y avoient introduites; on y reſtitua ce que l'injure des temps avoit défiguré ; on expliqua par de ſavants commentaires les endroits obſcurs; on ſe forma des règles pour diſtinguer les écrits vrais d'avec les écrits ſuppoſés, règles fondées ſur la connoiſſance de l'Hiſtoire, de la Chronologie, du ſtyle des auteurs, du goût & du caractère des différents ſiècles. Ces règles furent principalement utiles lorſque nos ſavants, après avoir comme épuiſé la Littérature latine & grèque, ſe tournèrent vers ces temps barbares & ténébreux qu'on appelle *le moyen âge.* On ſait combien notre nation s'eſt diſtinguée dans ce genre d'étude; les noms des Pithou, des Sainte-Marthe, des Ducange, des Valois, des Mabillon, *&c.* ſe ſont immortaliſés par elle.

Grâce aux travaux de ces ſavants hommes, l'antiquité & les temps poſtérieurs ſont non ſeulement défrichés, mais preſque entièrement connus, ou du moins auſſi connus qu'il eſt poſſible, d'après les monuments qui nous reſtent. Le goût des ouvrages de bel eſprit & l'étude des ſciences exactes a ſuccédé parmi nous au goût de nos pères pour les matières d'*Érudition*. Ceux de nos contemporains qui cultivent encore ce dernier genre d'étude, ſe plaignent de la préférence excluſive & injurieuſe que nous donnons à d'autres objets ; *voyez l'hiſtoire de l'Académie des Belles-Lettres, tome XVI.* Leurs plaintes ſont raiſonnables & dignes d'être appuyées ; mais quelques-unes des raiſons qu'ils apportent de cette préférence ne paroiſſent pas auſſi inconteſtables. La culture des Lettres, diſent-ils, veut être préparée par les études ordinaires des collèges, préliminaire que l'étude des Mathématiques & de la Phyſique ne demande pas. Cela eſt vrai ; mais le nombre de jeunes gens qui ſortent tous les ans des écoles publiques, étant très-conſidérable, pourroit fournir chaque année à l'*Érudition* des colonies & des recrues très-ſuffiſantes, ſi d'autres raiſons, bonnes ou mauvaiſes, ne tournoient les eſprits d'un autre côté. Les Mathématiques, ajoûte-t-on, ſont compoſées de parties diſtinguées les unes des autres, & dont on peut cultiver chacune, ſéparément; au lieu que toutes les branches de l'*Érudition* tiennent entre elles & demandent à être embraſſées à la fois. Il eſt aiſé de répondre, 1°. qu'il y a dans les Mathématiques un grand nombre de parties qui ſuppoſent la connoiſſance des autres; qu'un aſtronome, par exemple, s'il veut embraſſer dans toute ſon étendue & dans toute ſa perfection la ſcience dont il s'occupe, doit être très-verſé dans la Géométrie élémentaire & ſublime, dans l'analyſe la plus profonde, dans la Méchanique ordinaire & tranſcendante, dans l'Optique & dans toutes ſes branches, dans les parties de la Phyſique & des Arts qui ont rapport à la conſtruction des inſtruments : 2°. que, ſi l'*Érudition* a quelques parties dépendantes les unes des autres, elle en a auſſi qui ne ſe ſuppoſent point réciproquement; qu'un grand géographe peut être étranger dans la connoiſſance des antiquités & des médailles ; qu'un célèbre antiquaire peut ignorer toute l'hiſtoire moderne ; que réciproquement un ſavant dans l'hiſtoire moderne peut n'avoir qu'une connoiſſance très-générale & très-légere de l'hiſtoire ancienne, & ainſi du reſte. Enfin, dit-on, les Mathématiques offrent plus d'eſpérances & de ſecours pour la fortune que l'*Érudition* : cela peut être vrai des Mathématiques pratiques & faciles à apprendre, comme le Génie, l'Architecture civile & militaire, l'Artillerie, *&c.* mais les Mathématiques tranſcendantes & la Phyſique n'offrent pas les mêmes reſſources, elles ſont à peu près à cet égard dans le cas de l'*Érudition ;* ce n'eſt donc pas par ce motif qu'elles ſont maintenant plus cultivées.

Il me ſemble qu'il y a d'autres raiſons plus réelles de la préférence qu'on donne aujourdhui à l'étude des ſciences & aux matières de bel-eſprit. 1°. Les objets ordinaires de l'*Érudition* ſont comme épuiſés par le grand nombre de gens de Lettres qui ſe ſont appliqués à ce genre ; il n'y reſte plus qu'à glaner ; & l'objet des découvertes qui ſont encore à faire, étant d'ordinaire peu important, eſt peu propre à piquer la curioſité. Les découvertes dans les Mathématiques & dans la Phyſique, demandent ſans doute plus d'exercice de la part de l'eſprit; mais l'objet en eſt plus attrayant, le champ plus vaſte, & d'ailleurs elles flattent davantage l'amour propre par leur difficulté même. A l'égard des ouvrages de bel-eſprit, il eſt ſans doute très-difficile, & plus difficile peut-être qu'en aucun autre genre, d'y produire des choſes nouvelles : mais la vanité ſe fait aiſément illuſion ſur ce point ; elle ne voit que le plaiſir de traiter des ſujets plus agréables, & d'être applaudie par un plus grand nombre de juges. Ainſi, les Sciences exactes & les Belles-Lettres, ſont aujourdhui préférées à l'*Érudition*, par la même raiſon qui, au renouvellement des Sciences, leur a fait préférer celles-ci, un champ moins frayé & moins battu, & plus d'occaſions de dire des choſes nouvelles ou de paſſer pour en dire ; car l'ambition de faire des découvertes en un genre eſt, pour ainſi dire, en raiſon compoſée de la facilité des découvertes conſidérées en elles-mêmes, & du nombre d'occaſions qui ſe préſentent de les faire ou de paroître les avoir faites.

2°. Les ouvrages de bel-eſprit n'exigent preſque aucune lecture ; du génie & quelques grands mo-

dèles ſuffiſent : l'étude des Mathématiques & de la Phyſique ne demande non plus que la lecture réfléchie de quelques ouvrages ; quatre ou cinq livres d'un aſſez petit volume, bien médités, peuvent rendre un mathématicien très-profond dans l'analyſe & la Géométrie ſublime ; il en eſt de même à proportion des autres parties de ces Sciences. L'*Érudition* demande bien plus de livres ; il eſt vrai qu'un homme de Lettres qui, pour devenir *Érudit*, ſe borneroit à lire les livres originaux, abrègeroit beaucoup ſes lectures, mais il lui en reſteroit encore un aſſez grand nombre à faire ; d'ailleurs, il auroit beaucoup à méditer, pour tirer par lui-même, de la lecture des originaux, les connoiſſances détaillées que les modernes en ont tirées peu à peu, en s'aidant des travaux les uns des autres, & qu'ils ont dèvelopées dans leurs ouvrages. Un *Érudit* qui ſe formeroit par la lecture des ſeuls originaux, ſeroit dans le cas d'un géomètre qui voudroit ſuppléer à toute lecture par la ſeule méditation ; il le pourroit abſolument avec un talent ſupérieur, mais il iroit moins vite & avec beaucoup plus de peine.

Telles ſont les raiſons principales qui ont fait tomber parmi nous l'*Érudition ;* mais ſi elles peuvent ſervir à expliquer cette chute, elles ne ſervent pas à la juſtifier.

Aucun genre de connoiſſances n'eſt mépriſable ; l'utilité des découvertes, en matière d'*Érudition*, n'eſt peut-être pas auſſi frappante, ſurtout aujourdhui, que le peut être celle des découvertes dans les ſciences exactes ; mais ce n'eſt pas l'utilité ſeule, c'eſt la curioſité ſatisfaite, & le degré de difficulté vaincue, qui font le mérite des découvertes : combien de découvertes, en matière de ſcience, n'ont que ce mérite ? combien peu même en ont un autre ?

L'eſpèce de ſagacité que demandent certaines branches de l'*Érudition*, par exemple, la Critique, n'eſt guère moindre que celle qui eſt néceſſaire à l'étude des ſciences, peut-être même y faut-il quelquefois plus de fineſſe ; l'art & l'uſage des probabilités & des conjectures, ſuppoſe en général un eſprit plus ſouple & plus délié, que celui qui ne ſe rend qu'à la lumière des démonſtrations.

D'ailleurs, quand on ſuppoſeroit (ce qui n'eſt pas) qu'il n'y a plus abſolument de progrès à faire dans l'étude des langues ſavantes cultivées par nos ancêtres, le latin, le grec, & même l'hébreu ; combien ne reſte-t-il pas encore à défricher dans l'étude de pluſieurs langues orientales, dont la connoiſſance approfondie procureroit à notre Littérature les plus grands avantages ? On ſait avec quel ſuccès les Arabes ont cultivé les ſciences ; combien l'Aſtronomie, la Mèdecine, la Chirurgie, l'Arithmétique, & l'Algèbre, leur ſont redevables ; combien ils ont eu d'hiſtoriens, de poètes, enfin d'écrivains en tout genre. La bibliothèque du roi eſt pleine de manuſcrits arabes, dont la traduction nous vaudroit une infinité de connoiſſances curieuſes. Il en eſt de même de la langue chinoiſe. Quel vaſte matière de découvertes pour nos littérateurs ? On dira peut-être que l'étude ſeule de ces langues demande un ſavant tout entier, & qu'après avoir paſſé bien des années à les apprendre, il ne reſtera plus aſſez de temps pour tirer de la lecture des auteurs les avantages qu'on s'en promet. Il eſt vrai que dans l'état préſent de notre Littérature, le peu de ſecours que l'on a pour l'étude des langues orientales doit rendre cette étude beaucoup plus longue, & que les premiers ſavants qui s'y appliqueront y conſumeront peut-être toute leur vie ; mais leur travail ſera utile à leurs ſucceſſeurs ; les Dictionnaires, les Grammaires, les traductions ſe multiplieront & ſe perfectionneront peu à peu, & la facilité de s'inſtruire dans ces langues augmentera avec le temps. Nos premiers ſavants ont paſſé preſque toute leur vie à l'étude du grec ; c'eſt aujourdhui une affaire de quelques années. Voilà donc une branche d'*Érudition*, toute neuve, trop négligée juſqu'à nous & bien digne d'exercer nos ſavants. Combien n'y a-t-il pas encore à découvrir dans des branches plus cultivées que celle-là ? Qu'on interroge ceux qui ont le plus approfondi la Géographie ancienne & moderne ; on apprendra d'eux, avec étonnement, combien ils trouvent dans les originaux de choſes qu'on n'y a point vues ou qu'on n'en a point tirées, & combien d'erreurs à rectifier dans leurs prédéceſſeurs. Celui qui défriche le premier une matière avec ſuccès, eſt ſuivi d'une infinité d'auteurs, qui ne font que le copier dans ſes fautes mêmes, qui n'ajoûtent abſolument rien à ſon travail ; & on eſt ſurpris, après avoir parcouru un grand nombre d'ouvrages ſur le même objet, de voir que les premiers pas y ſont à peine encore faits, lorſque la multitude le croit épuiſé. Ce que nous diſons ici de la Géographie, d'après le témoignage des hommes les plus verſés dans cette ſcience, pourroit ſe dire, par les mêmes raiſons, d'un grand nombre d'autres matières. Il s'en faut donc beaucoup que l'*Érudition* ſoit un terrain où nous n'ayons plus de moiſſon à faire.

Enfin les ſecours que nous avons aujourdhui pour l'*Érudition*, la facilitent tellement, que notre pareſſe ſeroit inexcuſable ſi nous n'en profitions pas.

Cicéron a eu, ce me ſemble, grand tort de dire que, pour réuſſir dans les Mathématiques, il ſuffit de s'y appliquer ; c'eſt apparemment par ce principe qu'il a traité ailleurs Archimède de petit homme, *homuncio :* cet orateur parloit alors en homme très-peu verſé dans ces ſciences. Peut-être à la rigueur, avec le travail ſeul, pourroit-on parvenir à entendre tout ce que les géomètres ont trouvé ; je doute même ſi toutes ſortes de perſonnes en ſeroient capables, la plupart des ouvrages de Mathématiques étant aſſez mal faits, & peu à la portée du grand nombre des eſprits, au niveau deſquels on auroit pu cependant les rabaiſſer ; mais pour être inventeur dans ces ſciences, pour ajouter aux découvertes des Deſcartes & des Newton, il faut un degré de génie & de talents auquel bien peu de gens peuvent atteindre. Au contraire, il n'y a point d'homme qui, avec des

yeux, de la patience, & de la mémoire, ne puisse devenir très-*érudit* à force de lecture. Mais cette raison doit-elle faire mépriser l'*Érudition*? nullement. C'est une raison de plus pour engager à l'aquérir.

Enfin, on auroit tort d'objecter que l'*Érudition* rend l'esprit froid, pesant, insensible aux grâces de l'imagination. L'*Érudition* prend le caractère des esprits qui la cultivent; elle est hérissée dans ceux-ci, agréable dans ceux-là, brute & sans ordre dans les uns, pleine de vûes, de goût, de finesse, & de sagacité dans les autres: l'*Érudition*, ainsi que la Géométrie, laisse l'esprit dans l'état où elle le trouve; ou pour parler plus exactement, elle ne fait d'effet sensible en mal, que sur des esprits que la nature y avoit déja preparés; ceux que l'*Érudition* appesantit, auroient été pesants avec l'ignorance même; ainsi, la perte, à cet égard, n'est jamais grande; on y gagne un savant, sans y perdre un écrivain agréable. Balzac appeloit l'*Érudition*, *le bagage de l'antiquité*; j'aimerois mieux l'appeler *le bagage de l'esprit*, dans le même sens que le chancelier Bacon appelle les richesses, *le bagage de la vertu*: en effet, l'*Érudition* est à l'esprit, ce que le bagage est aux armées: il est utile dans une armée bien commandée, & nuit aux opérations des Généraux médiocres.

On vante beaucoup, en faveur des sciences exactes, l'esprit philosophique, qu'elles ont certainement contribué à répandre parmi nous; mais croit-on que cet esprit philosophique ne trouve pas de fréquentes occasions de s'exercer dans les matières d'*Érudition*? Combien n'en faut-il pas dans la Critique, pour démêler le vrai d'avec le faux? Combien l'Histoire ne fournit-elle pas de monuments de la fourberie, de l'imbécilité, de l'erreur, & de l'extravagance des hommes & des philosophes même? matière de réflexions aussi immense qu'agréable pour un homme qui sait penser. Les sciences exactes, dira-t-on, ont, à cet égard, beaucoup d'avantage; l'esprit philosophique, que leur étude nourrit, ne trouve dans cette étude aucun contre-poids; l'étude de l'Histoire, au contraire, en a un pour des esprits d'une trempe commune: un *Érudit*, avide de faits, qui sont les seules connoissances qu'il recherche & dont il fasse cas, est en danger de s'accoutumer à trop d'indulgence sur cet article; tout livre qui contient des faits, ou qui prétend en contenir, est digne d'attention pour lui; plus ce livre est ancien, plus il est porté à lui accorder de créance; il ne fait pas réflexion que l'incertitude des histoires modernes, dont nous sommes à portée de vérifier les faits, doit nous rendre très-circonspects dans le degré de confiance que nous donnons aux histoires anciennes; un poète n'est pour lui qu'un historien qui dépose des usages de son temps; il ne cherche dans Homère, comme feu M. l'abbé de Longuerue, que la Géographie & les mœurs antiques; le grand peintre & le grand homme lui échapent. Mais en premier lieu, il s'ensuivroit tout au plus de cette objection, que l'*Érudition*, pour être vraiment estimable, a besoin d'être éclairée par l'esprit philosophique, & nullement qu'on doive la mépriser en elle-même. En second lieu, ne fait-on pas aussi quelque reproche à l'étude des sciences exactes, celui d'éteindre ou d'affoiblir l'imagination, de lui donner de la sècheresse, de rendre insensible aux charmes des Belles-Lettres & des arts, d'accoutumer à une certaine roideur d'esprit, qui exige des démonstrations quand les probabilités suffisent, & qui cherche à transporter la méthode géométrique à des matières auxquelles elle se refuse? Si ce reproche ne tombe pas sur un certain nombre de géomètres, qui ont su joindre aux connoissances profondes les agréments de l'esprit, ne s'adresse-t-il pas au plus grand nombre des autres? & n'est-il pas fondé, du moins à quelques égards? Convenons donc que de ce côté tout est à peu près égal entre les sciences & l'*Érudition*, pour les inconvénients & les avantages.

On se plaint que la multiplication des Journaux & des Dictionnaires de toute espèce, a porté parmi nous le coup mortel à l'*Érudition*, & éteindra peu à peu le goût de l'étude; nous croyons avoir suffisamment répondu à ce reproche dans le *Discours préliminaire* & ailleurs. Les partisans de l'*Érudition* prétendent qu'il en sera de nous comme de nos pères, à qui les *Abrégés*, les *Analyses*, les *Recueils de sentences* faits par des moines & des clercs dans les siècles barbares, firent perdre insensiblement l'amour des Lettres, la connoissance des originaux, & jusqu'aux originaux mêmes. Nous sommes dans un cas bien différent; l'Imprimerie nous met à couvert du danger de perdre aucun livre vraiment utile: plût à Dieu qu'elle n'eût pas l'inconvénient de trop multiplier les mauvais ouvrages! Dans les siècles d'ignorance, les livres étoient si difficiles à se procurer, qu'on étoit trop heureux d'en avoir des abrégés & des extraits: on étoit savant à ce titre; aujourdhui on ne le seroit plus.

Il est vrai, grâce aux traductions qui ont été faites en notre langue d'un très-grand nombre d'auteurs, & en général, grâce au nombre d'ouvrages publiés en françois sur toute sorte de matières; il est vrai, dis-je, qu'une personne uniquement bornée à la connoissance de la langue françoise, pourroit devenir très-savante par la lecture de ces seuls ouvrages. Mais outre que tout n'est pas traduit, la lecture des traductions, même en fait d'*Érudition* pure & simple (car il n'est pas ici question des lectures de goût), ne supplée jamais parfaitement à celle des originaux dans leur propre langue. Mille exemples nous convainquent tous les jours de l'infidélité des traducteurs ordinaires, & de l'inadvertance des traducteurs les plus exacts.

Enfin, car ce n'est pas un avantage à passer sous silence, l'étude des sciences doit tirer beaucoup de lumières de la lecture des anciens. On peut sans doute savoir l'histoire des pensées des hommes sans penser soi-même; mais un philosophe

peut lire avec beaucoup d'utilité le détail des opinions de ses semblables; il y trouvera souvent des germes d'idées précieuses à déveloper, des conjectures à vérifier, des faits à éclaircir, des hypothèses à confirmer. Il n'y a presque dans notre Physique moderne aucuns principes généraux, dont l'énoncé ou du moins le fond ne se trouve chez les anciens; on n'en sera pas surpris, si on considère qu'en cette matière les hypothèses les plus vraisemblables se présentent assez naturellement à l'esprit, que les combinaisons d'idées générales doivent être bientôt épuisées, & par une espèce de révolution forcée être successivement remplacées les unes par les autres.

C'est peut-être par cette raison, pour le dire en passant, que la Philosophie moderne s'est rapprochée sur plusieurs points de ce qu'on a pensé dans le premier âge de la Philosophie, parce qu'il semble que la première impression de la nature est de nous donner des idées justes, que l'on abandonne bientôt par incertitude ou par amour de la nouveauté, & auxquelles enfin on est forcé de revenir.

Mais en recommandant aux philosophes mêmes la lecture de leurs prédécesseurs, ne cherchons point, comme l'ont fait quelques savants, à déprimer les modernes sous ce faux prétexte, que la Philosophie moderne n'a rien découvert de plus que l'ancienne. Qu'importe à la gloire de Newton, qu'Empédocle ait eu quelques idées vagues & informes du systême de la gravitation, quand ces idées ont été dénuées des preuves nécessaires pour les appuyer? Qu'importe à l'honneur de Copernic, que quelques anciens philosophes ayent crû le mouvement de la terre, si les preuves qu'ils en donnoient n'ont pas été suffisantes pour empêcher le plus grand nombre de croire le mouvement du soleil? Tout l'avantage à cet égard, quoi qu'on en dise, est du côté des modernes, non parce qu'ils sont supérieurs en lumières à leurs prédécesseurs, mais parce qu'ils sont venus depuis. La plupart des opinions des anciens sur le systême du monde, & sur presque tous les objets de la Physique, sont si vagues & si mal prouvées, qu'on n'en peut tirer aucune lumière réelle. On n'y trouve point ces détails précis, exacts, & profonds, qui sont la pierre de touche de la vérité d'un systême, & que quelques auteurs affectent d'en appeler l'*appareil*, mais qu'on en doit regarder comme le corps & la substance, & qui en font par conséquent la difficulté & le mérite. En vain un savant illustre, en revendiquant nos hypothèses & nos opinions à l'ancienne Philosophie, a cru la venger d'un mépris injuste, que les vrais savants & les beaux-esprits n'ont jamais eu pour elle; sa dissertation sur ce sujet (imprimée dans le tome XVIII, des Mém. de l'Acad. des Belles-Lettres, *page 97*,) ne fait, ce me semble, ni beaucoup de tort aux modernes, ni beaucoup d'honneur aux anciens, mais seulement beaucoup à l'*Érudition* & aux lumières de son auteur.

Avouons donc d'un côté, en faveur de l'*Érudition*, que la lecture des anciens peut fournir aux modernes des germes de découvertes; de l'autre, en faveur des savants modernes, que ceux-ci ont poussé beaucoup plus loin que les anciens les preuves & les conséquences des opinions heureuses, que les anciens s'étoient, pour ainsi dire, contentés de hasarder.

Un savant de nos jours, connu par de médiocres traductions & de savans commentaires, ne faisoit aucun cas des Philosophes & surtout de ceux qui s'adonnent à la Physique expérimentale. Il les appelle des *curieux fainéants*, des *manœuvres* qui osent usurper le titre de *sages*. Ce reproche est bien singulier de la part d'un auteur, dont le principal mérite consistoit à avoir la tête remplie de passages grecs & latins, & qui peut-être méritoit une partie du reproche fait à la foule des commentateurs par un auteur célèbre dans un ouvrage où il les fait parler ainsi:

> Le goût n'est rien; nous avons l'habitude
> De rédiger au long de point en point
> Ce qu'on pensa, mais nous ne pensons point.
>
> *Volt.* Temple du Goût.

Que doit-on conclure de ces réflexions? Ne méprisons ni aucune espèce de savoir utile, ni aucune espèce d'hommes: croyons que les connoissances de tout genre se tiennent & s'éclairent réciproquement; que les hommes de tous les siècles sont à peu près semblables, & qu'avec les mêmes données, ils produiroient les mêmes choses: en quelque genre que ce soit, s'il y a du mérite à faire les premiers efforts, il y a aussi de l'avantage à les faire, parce que la glace une fois rompue, on n'a plus qu'à se laisser aller au courant, on parcourt un vaste espace sans rencontrer presque aucun obstacle; mais cet obstacle une fois rencontré, la difficulté d'aller au dela en est plus grande pour ceux qui viennent après. (*M.* D'ALEMBERT.)

ÈS. Préposition qui n'est aujourdhui en usage que dans quelques phrases consacrées, comme *maître* ès *arts*. Elle vient, selon quelques-uns, du grec ἐς ou εἰς, *in*, en; & selon d'autres, c'est un abrégé pour *en les*, *à les*, *aux*.

Robert Étienne, dans sa Grammaire, *page* 23, en parlant des articles, dit qu'il vaut mieux dire *il est* ès *champs* que *il est aux champs*. *Traité de la Grammaire françoise*. Mais quelques années après l'usage changea. Nicot, en 1606, dit qu'il est plus commun de dire, *il loge aux forsbourgs*, que *ès forsbourgs*.

Ès est aussi quelquefois une préposition inséparable qui entre dans la composition des mots; elle vient de la préposition latine *é* ou *ex*, & elle a divers usages. Souvent elle perd l'*s*, & quelquefois elle la retient, *esplanade*, *escalade*, *&c.* sur quoi on ne peut donner d'autre règle que l'usage. (*M.* DUMARSAIS.)

(N.) ESPÉRER, ATTENDRE. *Syn.*

Le premier de ces mots a pour objet le ſuccès en lui-même; & il déſigne une confiance appuyée ſur quelque motif. Le ſecond regarde particulièrement le moment heureux de l'évènement, ſans exclure ni déſigner, par ſa propre énergie, aucun fondement de confiance. On *eſpère* d'obtenir les choſes; on *attend* qu'elles viennent.

Il faut toujours *eſpérer* en la bonté du Ciel, & *attendre* ſans murmurer l'heure de la Providence. Plus on a de témérité à *eſpérer*, plus on a d'impatience à *attendre.*

Il ſemble auſſi que ce qu'on *eſpère* ſoit plus une grâce ou une faveur; & que ce qu'on *attend* ſoit plus une choſe de devoir ou d'obligation. Ainſi, nous *eſpérons* des réponſes favorables à nos demandes; & nous en *attendons* de convenables à nos propoſitions.

J'*eſpère* que mon ouvrage ſera goûté du Public; & j'en *attends* un jugement équitable (*L'ab.* GIRARD.)

Fin du Tome premier.

